

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA ARTĂ PLASTICĂ

NUMĂR SPECIAL

VIITORISMUL AZI

O sută de ani de la lansarea *Manifestului futurismului*

Volumul de față cuprinde comunicările susținute la Colocviul „Viitorismul azi. O sută de ani de la lansarea *Manifestului futurismului*”, care a avut loc la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române din București, la data de 20 februarie 2009.

Coord.: Ioana Vlasiu și Irina Cărăbaș



EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE
București, 2010

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA ARTĂ PLASTICĂ

NUMĂR SPECIAL

Cuprins

COMUNICĂRI

Ioana VlasIU, „Arta viitorului” în România la începutul secolului XX	3
Angelo Mitchievici, <i>Decadentism și avangardism: între barbarie și utopie</i>	15
Gheorghe Vida, <i>Mattis Deutsch și elaborarea unei semiotici plastice originale</i>	23
Paul Cernat, <i>Futurismul italian și moștenirea sa culturală în România interbelică: între avangardă și „tânăra generație”</i>	27
Irina Cărăbaș, „Lumea trebuie reinventată”. Câteva note despre pictopoezie și futurism	33
Cristian-Robert Velescu, <i>Marcel Duchamp și futurismul</i>	47

INVITAȚII

Irina Genova, <i>Nicolay Diulgheroff – o identitate artistică multiplă. Considerații pe marginea unei expoziții</i>	57
Dominika Buchowska, <i>Revistele futuriștilor: Tentative de remodelare a identității naționale în Polonia anilor 1920</i>	65

INTERVENȚII

Ion Cazaban, <i>Futurismul ca model teatral</i>	73
Vladimir Pană, <i>Despre futurism avant la lettre</i>	77
<i>List of authors</i>	77

„ARTA VIITORULUI” ÎN ROMÂNIA LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX*

IOANA VLASIU

Catalogul recentei expoziții aniversare dedicate futurismului la Centrul Pompidou¹, concepută de Didier Ottinger, rediscută originile și sursele mișcării, reluând conceptul, deja în circulație, de cubofuturism, care trimite direct la datoria picturii futuriste față de cubismul înaintaș, ceea ce nu înseamnă că nu îi este recunoscut futurismului rolul de primă avangardă istorică, dotată cu un manifest, cu un demers promoțional consecvent și o strategie expozițională comună. Dacă în biografia intelectuală a lui Marinetti, simbolismul a fost un ferment ideologic esențial, iar pentru artiștii italieni o referință dificil de depășit, nu e mai puțin adevărat că psihologismul și valorile literare difuze de care a fost impregnată o bună parte a producției plastice simboliste au fost contestate în numele unui purism și dinamism plastic cu impact nemijlocit asupra privitorului. Simbolismul fuzionează cu futurismul, dar și futurismul cu cubismul, până într-atât încât legitimitatea conceptelor cu care lucrăm devine îndoielnică. Sursele filozofice – bergsonismul – sau politice – scrierile anarhiste ale lui Proudhon, Kropotkin, Bakunin, Georges Sorel –, legăturile directe cu mișcarea sindicalistă care răspundeau ideii marinettiene de artă-acțiune sunt reanalizate cu prilejul expoziției citate.

Marinetti afirma că ar fi primit 9500 de scrisori² ca răspuns la *Manifestul futurismului*, lansat în 20 februarie 1909, în *Le Figaro*. Nu știu dacă trebuie neapărat să îl credem, dar e un fapt că, în aceeași zi de 20 februarie 1909, *Manifestul futurismului* apare și în ziarul craiovean „Democrația”³. Informația a pătruns din păcate eronat în bibliografia internațională, Craiova a devenit Cracovia.

Ecourile futurismului în presa și literatura română, deloc neglijabile, au făcut obiectul unor studii minuțioase⁴. Alături de reacții nete de respingere, receptarea futurismului în

* Am reluat aici, într-o formă amplificată și dezvoltată cu material documentar inedit și cu precizări, studiul meu *Accepții ale futurismului în critica de artă românească înainte de Primul Război Mondial*, apărut în „Studii și cercetări de istoria artei”, tom. 44, 1997.

¹ *Le Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive*, Musée national d'art moderne, Paris, oct. 2008–ian. 2009.

² Apud *Futurism and the international avant-garde* by Anne d'Harnoncourt with an essay by Germano Celant, Philadelphia Museum of Art, 1981, p.11 [Catalog].

³ Traducerea manifestului este însoțită de textul *O nouă școală literară*, semnat de Mihai Drăgănescu.

⁴ Vezi studiul de referință al lui Adrian Marino, *Echos futuristes dans la littérature roumaine*, în *Synthesis*, 1978, p.207–227; Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, București, 1990; Giovanni Lista, *Les Futuristes*, Paris, 1988 pentru articolul lui Jean Grimod, *Propos littéraires: le mouvement futuriste et le mouvement dada*, p.206–209, apărut în cotidianul român de limbă franceză *L'Indépendance Roumaine*, 26 sept. și 3 oct. 1920.

România înregistrează și considerații critice care își propun, cu bună credință, să separe ceea ce putea conveni situației românești de spiritul demolator al noii mișcări, suficient de deconcertant pentru o cultură convertită de puțină vreme la valorile culturale vest-europene.



Fig. 1. „Biblioteca modernă”, 14 iun., 1909.

Manifestul apare la scurt timp și în „Țara noastră” de la Sibiu, „Biblioteca modernă” de la București, iar o serie de reviste bucureștene și ieșene – „Rampa”, „Universul literar”, „Vieața nouă”, „Versuri și proză”, „Flacăra”, „Viața românească” – încep să publice informații și comentarii despre futurism. Ironia, indignarea și perplexitatea alternează cu simpla curiozitate însoțită de bunăvoință de a înțelege sau chiar cu aprobarea împinsă până la entuziasm. Deși precare, nu lipsesc nici informațiile despre pictori și sculptori. Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Carlo Carrà și Gino Severini par să fie citați pentru prima oară în presa românească, în august 1912, de către un publicist care nu ezită să-și mărturisească ignoranța, afirmând că nu a înțeles nimic din pictura futuristă, „un amestec bizar de linii curbe și drepte în diferite sensuri”⁵.

⁵ Laur, *Futurismul: F.T. Marinetti*, în „Rampa”, 26 aug. 1912. Tot aici, și o definiție a „omului futurist”: „Pe toți aceia ce cântă sângele, moartea în luptă, războiul, curajul și – mai știu și eu – poate salturile mortale și

De altă calitate, ca amploare și efort de înțelegere, este articolul semnat Ch. Poldy⁶, autor puțin cunoscut, colaborator la „Simbolul”, revista lui Ion Vinea și Tristan Tzara. Articolul, parte a unei polemici cu Dimitrie Karnabatt, poet simbolist și cronicar de artă, este o bună ocazie pentru o pledoarie în favoarea picturii futuriste. Privită ca ultim avatar al istoriei recente a picturii de la impresionism încoace, noua dogma futuristă, „cea mai înaltă expresie în pictură”, contestă violent trecutul, respinge clasicismul sub orice formă, dinamismul ei trebuie să salveze „secolul bolnav în care trăim”. Autorul articolului comentează mai multe tablouri, *Amintirea unei nopți*⁷ și *Revolta* de Luigi Russolo, *Cei care pleacă de Boccioni*, *Dansul pan pan la Monico*⁸ de Gino Severino, cu perechile care „dansează, se învârtesc în vals nebun, sălbatec”. Ultimul i se pare o capodoperă. Poate că Ch. Poldy era la curent cu opiniile lui Apollinaire⁹ care considera lucrarea drept cea mai importantă pictură futuristă, deși poetul francez, din spirit de solidaritate cu pictorii cubiști, privea cu destulă rezervă producțiile plastice futuriste. Amintirea unei nopți îi place pentru „poezia” și „psihologia” lui, adică exact pentru acele valori pe care futurismul le respinge. Totuși, eroarea entuziastului comentator român nu este atât de gravă pentru că lucrarea, databilă 1911, este, într-adevăr, mai aproape de simbolism decât de futurism. Iată descrierea lui Poldy: „o masă pe care zace un pahar spart de șampanie, alături de o mână grațioasă, o figură obosită de femeie cu părul despletit, alături de o dâră de sânge, o siluetă liniștită într-o explozie de lumină și toate astea le vezi trăind pe-o pânză”¹⁰. Ar fi vorba, în esență, despre o pictură care refuza mimetismul curent pentru a se întoarce spre valorile interiorității. „Și dacă ar trebui să dăm o definiție futurismului, ar trebui să zicem că ea este o pictură psihologică”. Sugestia poetică sau chiar muzicală ar caracteriza această pictură. E limpede că ne aflăm în plină estetică simbolistă a faimoaselor „corespondențe”.

În 1914, hebdomadarul „Universul literar”¹¹ prezintă două volume primite la redacție. E vorba despre „*Zang Tum Tum*, care are 225 de pagini, și despre un altul, de 500 de pagini, urmate de 51 de reproduceri de desene și sculpturi”. Comentariul este, de astă dată, sumar și defavorabil, în schimb este însoțit de primele reproduceri de artă futuristă din presa românească: două sculpturi de Boccioni¹² – *Cap+casă+lumină* și *Expansiune spiralică a mușchilor în mișcare* –, din 1912 și 1913, și o pictură de Gino Severini, *Tren în peisaj*.

Dacă dincolo de informațiile din presă și din mediile mai ales literare – după unele mărturii în cenaclul lui Macedonski „viitorismul nu a însemnat vreo surpriză”¹³ – am vrea să

bătăile pe maidane, pe toți aceștia F.T. Marinetti, înflăcăratul italian care a pus bazele acestei școale, luându-și atitudine de neînvinș cavaler medieval, i-a botezat futuriști – oameni ai viitorului –, iar el, îngâmfat, s-a proclamat șeful lor”.

⁶ Ch.Poldy, *Futurism*, în „Rampa”, 8 nov. 1912. Probabil, același cu Poldi Chapier, prezent alături de frații Iancu și Ion Vinea într-o fotografie reprodusă în Michael Ilk, *Brancusi, Tzara und die rumänische Avantgarde*, Museum Bochum, Kunsthall Rotterdam, 1997, p.9.

⁷ Este vorba probabil de tabloul *Memories of a Night* din 1911, care figurează la nr.62 în *Futurism and the International Avant-Garde ...*, sau de o varietate, întrucât descrierea lui Ch. Poldy nu corespunde în toate detaliile.

⁸ Lucrare distrusă, vezi *Futurism and the International Avant-Garde....*

⁹ Guillaume Apollinaire, *De la Ingres la Picasso. Cronici de artă*, Antologie de Dumitru Dancu, București, 1970, p.88.

¹⁰ Probabil, lucrarea care se află acum la Muzeul de Artă Modernă din New York, vezi *Futurism and the International Avant-Garde...nr.33*.

¹¹ Nr.13, 30 martie, 1914, articol nesemnat.

¹² Lucrări distruse, vezi John Golding, *Boccioni: Unique Forms of Continuity in Space*, The Tate Gallery, London, 1985, p.19, 23.

¹³ „Niciuna dintre inovațiile literare ale viitorismului nu a însemnat vreo surpriză sau vreun îndemn pentru Macedonski. El trăise multe exagerări și virtuozități exhibiționiste de artă și literare, printre care îndeosebi instrumentalismul și polyestetismul visio-audio-olfactiv, căruia nu-i lipsea nici tactilismul....” V.G. Paleolog, *Al. Macedonski și futuriștii*, în „Ramuri”, 15 ian., 1965, p.18.

identificăm o direcție „curat futuristă” în arta românească de dinaintea Primului Război Mondial am fi dezamăgiți. Niciun artist român nu a fost și nu s-a declarat futurist, cel puțin înainte de 1914. Și totuși noțiunea este acceptată și începe să circule în critica de artă, ceea ce dovedește atât nevoia de a fi la curent și de a asimila noutățile artistice europene, cât mai ales existența unor latențe și chiar realități artistice care reclamă concepte noi, în măsură să le definească. Conceptul de „futurist”, aplicat unor artiști români, are în epocă un sens generic, sinonim cu modernist, mai degrabă decât o accepție precis circumscrisă, cum va primi în istoriile de artă canonice de după al Doilea Război Mondial, astăzi supuse și ele unor lecturi mai nuanțate.

Futurismul



F. T. MARINETTI

Am primit la redacție două volume: unul de 225 pagini intitulat „Zang Tumb Tumb” și altul de 500 pagini, urmat de 51 reproducțiuni de desene și sculpturi.

Primul ne arată literatura futuristă, cel al doilea arta desenului și a sculpturii futuriste.

Ce vor ele? În rezumat vor atăta: în literatură, libertatea cuvintului, cu suprimarea gramaticii și mai cu seamă a sintaxii, cu suprimarea și a punctuației; în arta picturii și a sculpturii, suprimarea desenului. În locul lor, se va pune mișcarea, și mai ales înțepala înfrigurată, exprimată printr'un substantiv neînsoțit de adjective sau adverbe, ei redus cât mai mult la un simplu sunet: bum, ca să arăți războiul; tronc, ca să arăți o cădere, *hodorone-tronc* ca să arăți cugătară; naltă, simțirea a-dăncă, poezia și filosofia literaturii futuriste.

În artă, vor... vor hăzaciții care să deștepte impresiunea mișcării și iar a mișcării. De aceea artistul lor plastic Boccioni, își închină volumul său de 500 pagini, urmat de 51 de reproducțiuni, „geniului și mușchilor contrapărilor săi”, geniului care supri-

este, limbale în care Marinetti și următorii doctrinei lui, vro-o 20 la număr, își scriu producțiunile, își vor putea face o idee de artă cea nouă, citind operele lui Aurei G-blescu și Paul Ibrin din Craiova, precum și ale minunatului Minulescu, din București, căci avem și noi futuriști negri.

Iată, teteș, și un fragment din volumul geniului Marinetti asupra unui subiect care ne interesează de aproape:

mă gramatică, adică ordinea cugătară, geniului care suprimă desenul, reprezentăția formelor reale, și mușchilor prin puterea cărora ei simte ceva, simte arta.

» Primul volum „Zang Tumb Tumb” al cărui titlu noi l'am tradus cu „Hodorone-tronc” mai potrivit cu sunul românesc, poartă firma lui F. T. Marinetti, directorul mișcării fu-



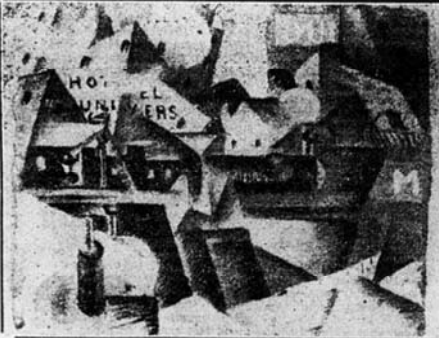
BOCCIONI, pictor futurist Cap + cană + lămâie

„Mobilizare

17 Septembrie mobilizare comert circulațiune mărfuri întrerupte granița Mării negre Dunăre Brăila Galați Iași, etc.



BOCCIONI — Expansiunea spiralică a mușchilor în mișcare.



SEVERINI — Tren într'un peisaj

Între în stăpânire de armată drumuri de fier + transporturi care cal hăvâi hoi măgari + populațiune + recoltă 1912 + vite + arături 1913

Scrigite

Mir Millier

Mir Mir Mir

Nouăsciepreșse Preșse

Mir Miirpreșse

Credem că ajunge atâta

Fig. 2. „Universul literar”, 30 mart. 1914.

Tudor Arghezi, poate cel mai important critic de artă al perioadei, unul dintre primii care l-a înțeles și susținut pe Brâncuși de la primele sale manifestări bucureștene, vorbește, în 1913, despre „maeștri prefuturiști”, într-o cronică consacrată expoziției lui Iosif Iser, ale cărui îndrăzneți șocau spiritele conservatoare: „Iser e învinovățit, și nu cu desăvârșire pe nedrept, că a fost influențat mai mult de pictorii noi decât de pictura veche, tradițională: că se înrudește prea mult cu câțiva maeștri prefuturiști, care văd verdele albastru, roșul – galben, violetul – portocaliu, dreptul – strâmb, ovalul – pătrat și, în sfârșit, toate cele - într-un fel în toate felurile cele cu totul într-altfel, transpuse după ochi poate, uneori, dar de cele mai multe ori după o filozofie. Adevărul este că s-a ivit în conștiința modernilor, care trăiesc puțin și nu mai cred – știu ei de ce – în posteritate, un divin dezgust pentru trecut, din pricina, desigur, a prea marei lui armonii și discipline. Și s-a ivit și o estetică a picioarelor în sus, o presiune de a dogi vasele întregi și de a întregi cioburile răzlețe. În anul 1913 s-a cam încheiat deocamdată acest interesant intelectualism de răzvrătire, care face ca totul să porcească exclusiv dintr-un raționament și câteva teoreme. Probabil că a fost o senzație cum că s-ar fi descoperit arcana mare a talentului și a originalității. Oricum, această mișcare în sus și rupere de lanțuri noi este însemnată cu câteva nume care hotărăsc o epocă în artă”¹⁴.

„Divinul dezgust față de trecut” nu fusese până atunci nicăieri afirmat cu mai multă vehemență ca în manifestele futuriste. De altfel, chiar Arghezi va scrie, ceva mai târziu, în 1922, un text literar intitulat *Romantica industrială*, în care se vorbește despre „intrarea locomotivei în câmpia cu fragi și ierburi”, despre „fulgerul alb al electricității”, despre mașini care au luat locul sfinților de odinioară. Apare, desigur, și inginerul și uzina unde mașinile fabrică la rândul lor alte mașini, precum și închinătorul acestei noi religii, „copil matematic al unei Madone blindate”, al cărui spirit „a supt o idealitate stranie din sânii-i de nikel și aluminiu”¹⁵. O întreagă iconografie futuristă se află rezumată aici, ceea ce dovedește că „intelectualismul de răzvrătire” nu se încheiase în 1913, cum prohoddea însuși Arghezi.

În calitate de critic de artă, activ mai ales între 1910 și 1915, Arghezi a dovedit, cum bine se știe, o intuiție excepțională și a fixat o ierarhie a valorilor modernității valabilă în mare parte până astăzi. Printre acestea, pictura „de tinichea” a lui Iosif Iser, cum singur și-o numea pentru a-i evidenția conținutul antinaturalist, a fost în mod constant susținută de Tudor Arghezi.

Dacă Arghezi vorbește, în 1913, despre „prefuturiști”, Leo Bachelin¹⁶, bibliotecarul curții regale și autorul primului catalog rezonat al colecției regale, îl devansează, vorbind, încă din 1912, de-a dreptul despre futuriști. Gustul său conservator și o fantezie excesivă în utilizarea conceptelor, cusur destul de răspândit într-o epocă în care critica de artă era practică de diletanți, este compensat uneori de intuiții juste, îndărătul cărora se poate ghici o cultură vizuală solidă. Cronicile sale foarte ample și foarte amănunțite rămân, în orice caz, surse de informație foarte prețioase privind expozițiile timpului. Despre expoziția Tinerimii Artistice din 1912, Bachelin scrie mai multe foiletoane. Acum zece ani, spune el, contrastul între „cei vechi și cei moderni – plein-airiști, secesioniști, impresioniști, simbolști – era mai acut. [...] Ceea ce nu înseamnă că aceste contraste ar fi dispărut și că expoziția ar fi lipsită de ele – dovadă, Sala albastră care cuprinde ultimul strigăt al picturii poantiliste, tricoloriste, tașiste, cu notații curbilinii, tetramorfe și oxicrome, pentru a le da un nume. [...] Salonul albastru este o curiozitate a expoziției deoarece conține tablouri de toate felurile și genurile – schițe ale unor debutanți, opere ale unor artiști maturi și opere ale futuriștilor. O să găsiți mai

¹⁴ Tudor Arghezi, *Pensula și dalta*, București, 1973, p.102. Pentru critica de artă a lui Arghezi, vezi Theodor Enescu, *Tudor Arghezi critic de artă*, în „Studii și cercetări de istoria artei”, Seria Artă plastică, tom. 11, nr.2, p.205-221.

¹⁵ Idem, *Ars poetica*, ediție de Ilie Gutan, Cluj, 1974, p.63-67.

¹⁶ Toate citatele provin din Leo Bachelin, *Le Salon de la Tinerimea Artistică*, în „La Politique”, 27 Avril, 1912.

întâi un tablou de Dl. C. Aricescu, izolat în mijlocul poantiliștilor, cubiștilor și prismaticilor care îl înconjoară”. Păstrând proporțiile, reacția lui Bachelin amintește de cea a lui Louis Vauxcelles care exclama, în 1905, în fața picturilor lui Matisse, Derain, Vlaminck etc., „iață-l pe Donatello printre fiare sălbatice” („voilà Donatello parmi les fauves”), și lansa în felul acesta un cuvânt care a făcut carieră. Pe de altă parte, este evident că Bachelin utilizează aici conceptul de futurist, ca și Arghezi de altfel, într-o accepție foarte largă, aplicabilă încercărilor moderniste de orice fel. Pentru a nu fi nedrepti cu criticii români, trebuie să precizăm că erau departe de a fi singurii. Personaje foarte influente ale mișcării moderne nu gândeau altfel. În epocă, spiritele angrenate în aventura modernistă se aflau în căutarea unui concept integrator. Apollinaire îi propune lui Severini să adopte termenul de futurism pentru a defini întreaga artă modernă, propunere refuzată de Marinetti¹⁷. De aceeași părere era și Wyndham Lewis, pentru care futurismul nu era decât un termen alternativ pentru a identifica pictura modernă¹⁸.

Artiștii care îl contrariau și, în același timp, îl atrăgeau pe Bachelin erau Nicolae Dărăscu, prietenul lui Brâncuși, care îi făcuse un remarcabil portret în 1906, Francisc Șirato, Ion Theodorescu-Sion, Arthur Segal. „Ultimul, altădată poantilist” acum „curbilinear”, după definiția lui Bachelin, se stabilise la Berlin, dar continua să trimită tablouri la expozițiile Tinerimii Artistice. „Dar ce să mai spui de podul Saint-George?” se întreabă Bachelin în legătură cu un tablou de Dărăscu. „Un pod de un albastru țipător, susținut de stâlpi de un roșu nu mai puțin strident, se confundă cu un tren care scoate un fum albăstrui și trece pe dedesubtul unui cer alb și pe deasupra unui râu care nu curge, dar care este de un verde deschis uluitor. Ne-am întrebat privind această pictură stranie și naivă dacă nu e vorba de o mistificare”. Cu toate acestea, criticul mărturisește că îi place peisajul. Tablourile lui Șirato, înecate în valuri de roșu sau de albastru, îl șochează prin monocromia lor. Bachelin prețuiește importanța acordată surselor de lumină care te ajută, spune el, să ignori desenul prea rudimentar al figurilor.

Al treilea artist de care se ocupă conștiinciosul cronicar este Ion Theodorescu-Sion, „încă un modernist care cultivă pictura tetramorfă numită « cubistă », nu știm de ce”. E evident că, pentru Bachelin, a fi cubist sau futurist e cam același lucru. Futurismul este literalmente înțeles ca artă a viitorului, diferit de arta trecutului prin violența cromatică, explozia luminii, geometrizarea formelor și, drept corolar, prin refuzul imitației. Bachelin nu identifică aici doar o suită de caracteristici formale care s-ar înscrie firesc în istoria stilurilor, ci o atitudine extremă care contrazice toate habitudinile vizuale până la a friza mistificarea. Într-un alt pasaj al aceleiași cronici, utilizarea noțiunii de futurism este, de astă dată, net malițioasă. Este vorba despre tabloul *Adam și Eva* de Cecilia Cuțescu-Storck, prietenă și aliată a lui Brâncuși, pictură calificată de Bachelin drept simbolică, ideologică și, din punct de vedere formal, îndatorată unui preraphaelism colorat de sentimente moderne. „Un naturalist va veni într-o zi și-i va reprezenta pe primii noștri părinți ca pe niște maimuțe antropoide. Va fi, probabil, mai adevărat, mai futurist, dar mult mai puțin captivant pentru noi”. Merită totuși să semnalăm că până și în această accepție peiorativă există o intenție de a justifica și a înțelege, atunci când Bachelin pune semnul egalității între futurism și adevăr.

Singurul dintre artiștii evocați mai sus care și-a afirmat răspicat modernismul este Ion Theodorescu-Sion. Într-un interviu din 1924 spune: „Am fost cubist, sălbatic, virgulist”¹⁹. Se poate deduce cu usurință din această autoevaluare retroactivă în care „ismele” sunt înșiruite pe același plan că, pentru Theodorescu-Sion, era vorba mai curând despre o opțiune

¹⁷ Vezi cele două articole despre artiștii futuriști din „L’Intransigeant”, din 1912, reproduse în G. Apollinaire, *op. cit.*, p. 87–88 și 91–92.

¹⁸ *Futurism and the International Avant-Garde...*

¹⁹ Ioan Massof, *Convorbiri cu artiștii noștri. Ion Theodorescu-Sion ne spune*, în „Rampa”, 5 dec., 1924.

existențială decât de o alegere estetică, mai ales dacă ținem seama de avatarurile tinereții sale²⁰. Modernismul lui a suscitât interesul criticilor fără a-i fi convins pe de-a întregul. În 1914, Tudor Arghezi își spune, fără menajamente, punctul de vedere: „Theodorescu-Sion își luase sarcina, se știe, să introducă în pictura noastră artificiile, superficial cercetate și acelea, care dau naștere în străinătate la multă retorică și la o metodă picturală plină de literatură proastă și de o falsă cerebralitate. Cine-și aduce aminte unghiurile, punctele, cuadratele, cercurile, semicercurile și sferele lui va mulțumi domnului Theodorescu-Sion că și-a schimbat căciula pe o pălărie mai potrivită și că a ieșit din fabulismul unui simbolism foarte redus, credem că definitiv”²¹.



Fig. 3. Ion Theodorescu-Sion, *Scenă de luptă*, [1913], Muzeul Brukenthal.

²⁰ Fiu de ceferist, simpatizant al mișcării socialiste, prieten cu poeții simbolști, după studii la Școala de Arte Frumoase bucureșteană, pleacă la Paris unde, după încetarea bursei, duce o viață aventuroasă. Dat afară de patronul său din pricina simpatiei sale pentru revoluția rusă, își arde toate lucrurile, printre care și o încercare de roman despre viața pariziană și, atras de „viața periculoasă”, pleacă în Algeria cu intenția, se pare, de a se înrola în legiunea străină. *Florile răului*, volumul lui Baudelaire, este singurul său bagaj. Vezi Amelia Pavel, *Ion Theodorescu-Sion*, București, 1967; Idem, *Les Echos de l'expressionisme dans l'art roumain du début du siècle*, comunicare la al XXII-lea Congres Internațional de Istoria Artei, Budapesta, 1969; *Ion Theodorescu-Sion*, Muzeul de Artă, București, 1971, Catalog de Doina Schobel și Hariton Clonaru.

²¹ Tudor Arghezi, *op.cit.*, p.118. Același amestec de prețuire și rezervă apare, încă din 1910, la Al.Bogdan-Pitești, *Note de artă*, în „Anuarul general al presei române”, 1910, p.298: „Theodorescu-Sion, printre cei din ultima generație, este singurul, absolut singurul care mișcă și care cel puțin înțelege ce-i arta și care-s direcțiile de urmat. El s-a emancipat de școală și de modul de a face așa cum a învățat că trebuie. Ce folos însă, căci este prea mult influențat când de cutare, când de cutare pictor străin. Dacă va căuta să se sustragă influențelor străine, va căpăta, poate, nota sa proprie și va face lucruri bune”.

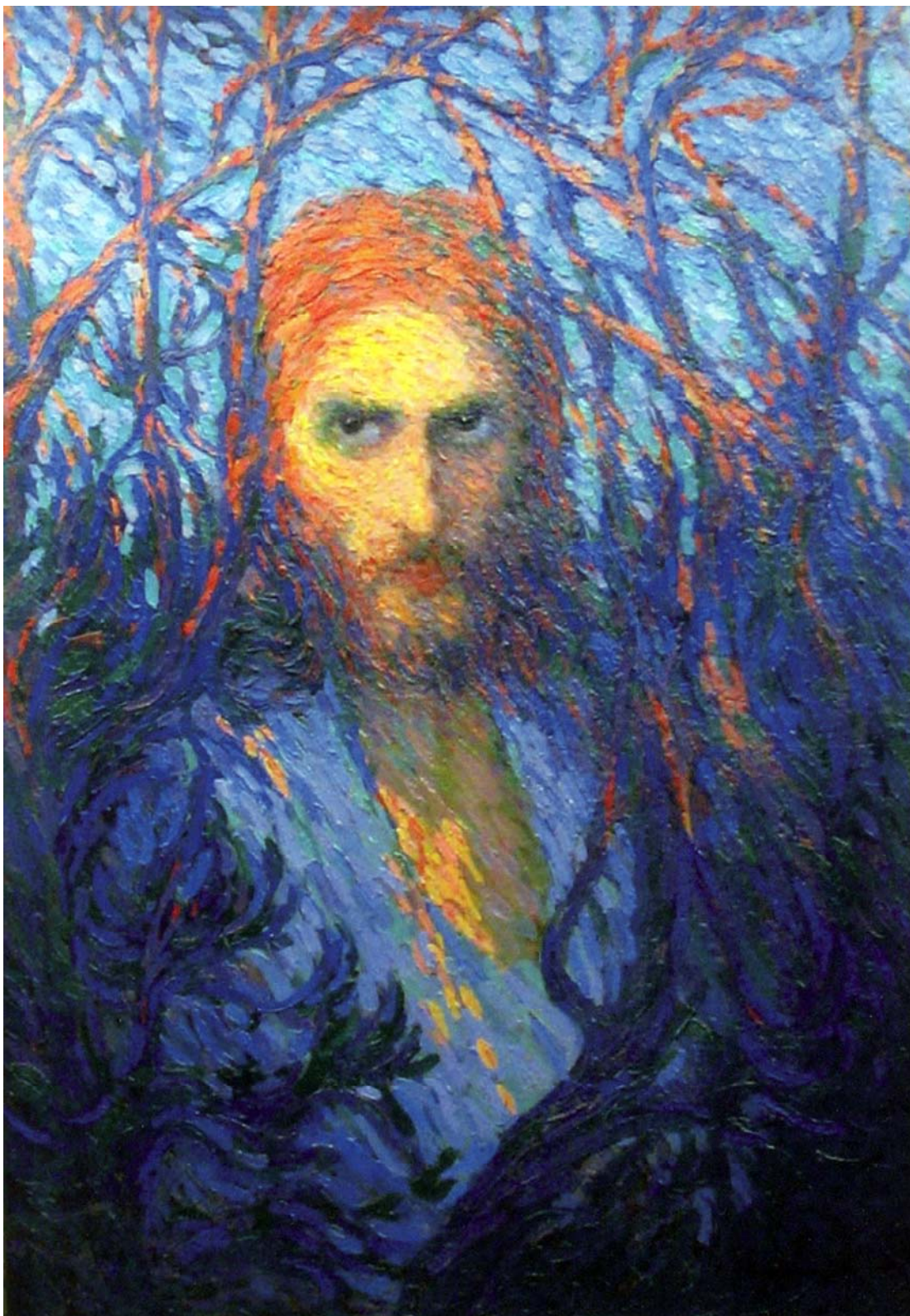


Fig. 4. Ion Theodorescu-Sion, *Lux in tenebris lucet* (colecție particulară).

După război, toți artiștii „futuraști” citați de Bachelin „revin la ordine” – „le retour à l'ordre” este sintagma lansată acum de Cocteau – uitând de îndrăznelile moderniste ale tinereții lor. O altă generație – cea a lui Maxy, Marcel Iancu, Corneliu Michăilescu, Milița Petrașcu – va prelua și va duce mai departe ideile avangardiste. În Germania, Arthur Segal²² va deveni și el un adept convins al Noii Obiectivități. Uitate de artiștii înșiși, lucrările lor de debut vor fi uitate de toată lumea. Avem de a face cu un episod artistic care, deși identificat și cercetat în liniile sale mari de istoricii de artă, rămâne să fie reconstituit în detaliile sale. Investigarea colecțiilor particulare și scoaterea la lumină a mai multor lucrări ale moderniștilor din anii 1910–1915, precum și studierea lor nu numai în cadrul unor monografii ar restitui acestei prime avangarde românești pregnanța și coerența pe care a avut-o. În 1910²³, când Brâncuși expune la Tinerimea Artistică *Cumințenia pământului*, criticul de artă Theodor Cornel²⁴, devenit purtător de cuvânt al „noilor veniți”, „revoluționari esențialmente”, al celor care „construiesc viitorul artistic”, cum îi numește într-un fel de articol-program, delimitează ceea ce separă grupul de artiști, în care, include pe Brâncuși, Cecilia Cuțescu-Storck, Iser, Ressu, Petrașcu, Mutzner, Theodorescu-Sion, de înaintașii lor. El insistă mai puțin asupra a ceea ce aceștia afirmă, cât asupra a ceea ce ei resping: „compoziția calculată”, „savantlăcul meșteșugului”, „banalitatea subiectelor utilitare”. În schimb, continuă Theodor Cornel, „natura, pentru ei, este un izvor de ritm și de oscilațiuni luminoase”. N-ar fi poate cu totul hazardat să vedem aici o intuiție a futurismului pictural pe cale de a se naște. Vorbind despre pictura lui Iser, Theodor Cornel adaugă: „Pentru el, nici forma nu există în cruditățile ei reală, în brutalitatea pe care ne-o reprezintă ochiul nostru. În jurul formei vibrează atâtea atmosfere care o transfigurează, încât e o absurditate să admiți ceea ce ni se înfățișează ca real și fix”. Să nu uităm că Theodor Cornel petrecuse ani lungi la Paris, frecventând mediile literare și artistice, iar în 1908 întreținea o corespondență cu Marinetti. Criticul de artă român pare să fi fost mai la curent cu ideile acestuia decât o mărturisea.

Ziarul parizian „L'Intransigeant” anunța, în 1912, o vizită a lui Marinetti la București²⁵. Această vizită nu va avea loc decât mult mai târziu, în 1930, când Marinetti se va bucura de o primire oficială și va fi sărbătorit la Academie. În paralel, artiștii de avangardă îi vor oferi spectacolul sondei în flăcări de la Moreni și vor încerca să reînvie atmosfera incendiară a primelor acțiuni futuriste.

Înainte de această vizită tardivă care a atins proporțiile unui eveniment și a fost foarte comentată în presă, Marinetti mai întâlnise un român. Este vorba despre V.G. Paleolog pe care Alexandru Macedonski i-l recomandase pentru a fi publicat în „Poesia”. V.G. Paleolog nu a ajuns să-și vadă versurile publicate în „Poesia” și nu a făcut carieră literară. În schimb, a devenit autorul primei cărți despre Brâncuși, apărută la Craiova în 1938, precum și al unei cărți despre Satie pe care îl cunoscuse îndeaproape, ca și pe Brâncuși. Iată relatarea acestei întâlniri eșuate, una din rarele mărturii românești asupra mediilor avangardiste pariziene de la începutul secolului, povestită de V.G. Paleolog cu o jumătate de secol mai târziu: „Această întâlnire a avut loc mai târziu, în 1911, încurajat fiind și de un colocatar din Cité Falguière, mai vârstnic decât mine și credincios lui F.T. Marinetti, sculptorul Boccioni, care s-a încumetat să mă însoțească și să fie astfel martor la o îndoită compromitere. Întâlnirea a avut

²² Pentru Arthur Segal, vezi Cătălin Davidescu, *Arthur Segal in Romania*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art”, Serie Beaux-Arts, Tome XXIV, 1987, p.59–68.

²³ Vezi Theodor Enescu, *Momentul 1910 în istoria artei românești moderne*, în „Studii și cercetări de istoria artei”, Seria Artă plastică, tom. 38, 1991, p.55–66.

²⁴ Theodor Cornel, *Îndrumări în artă. Cu prilejul expoziției Societății Tinerimea Artistică*, în „Viața socială”, 4 mai, 1910, p. 306–312.

²⁵ Apud Michael Ilk, *op. cit.*, p. 8.

loc într-un salon al hotelului Ritz, al cărui portar se cam sfia să deschidă ușile lui Marinetti pentru a lăsa să intre un tricou de marinar (eram în acea vreme un fel de marinar). F.T. Marinetti se aștepta, poate știindu-mi numele, să dea cu ochii de vreo așchie împăratească; la rândul-mi, mă așteptam să găsesc un alt fel de personaj decât acela încălțat cu un ciorap de un fel și un altul, în culoarea factivei originalități, de altă culoare și de alt desen. Ieșind din confruntare și din hotel, am găsit împreună cu Boccioni, că întâlnirea ar fi fost mai completă și mai elocventă dacă un crac al pantalonilor lui Marinetti ar fi fost și el de alt fel și de altă culoare și dacă mustățile i-ar fi fost date jos din furculiță, cum erau acelea de iarbă verde ale lui Fratellini junior când venea de la Medrano la Bobino, unde i se cerea să arate mai caraghios și mai apropiat arlechinului. Întrevederea aceasta m-a discreditat o vreme în ochii lui Modigliani, lui Brâncuși și ai altor câțiva clienți ai cantinei bunei Rosalia din rue Campagne Première, dar mi-a deschis o încredere trecătoare, factive și repede anulată, pe lângă perechea de „échetiers” formată din Apollinaire și André Rouveyre care-și câștigau pâinea zilnică împușcând la gazetă «ecoul» de 5 franci bucata²⁶.

În anii '20, mișcarea de avangardă, promovată de altă generație de artiști grupați în jurul câtorva reviste – „Contimporanul”, „Integral”, „75 HP”, „unu” – revendică „tradiția futuristă”. Începe acum un alt capitol, mai consistent, al relațiilor artistice între avangarda românească și futurism, al cărui moment culminant îl va constitui vizita lui Marinetti în România. Amintesc episodul faimoasei vizite, îngropat în memoriile unuia dintre protagoniști. La Moreni, lângă sonda care ardea, Ion Vinea cumpără un butoi de păcură și desenează în jurul lui, al Miliței și al lui Marinetti, un pătrat. Apoi dă foc păcurei. „Lumea ne vedea printre flăcări”, povestește Milița Petrașcu. Marinetti cumpără și el un butoi cu păcură și o invită pe Milița să deseneze. „Am desenat din păcură pe pământ soarele, luna și stelele [...] Și-atunci Vinea a zis: asta e esența! rugul! [...] Marinetti râdea ca un copil. Dar a fost și scandal, au venit pompierii de la sondă, ce mai, ne jucam cu focul...”²⁷ Un autentic ritual futurist, așadar, pe tema „igienii lumii”, de glorificare a distrugerii și a renașterii cosmice, pe care o preconizase Marinetti cu două decenii în urmă în manifestul său care încerca să reînvie fervoarea începuturilor futurismului din anii 1910. Întors în Italia, Marinetti a scris poemul *Incendio della sonda*, singura mărturie, deocamdată, a călătoriei sale în România. Arhiva Marinetti, aflată în America la Fundația Getty și la biblioteca Universității Yale, atât cât poate fi consultată pe internet, nu oferă alte mărturii asupra contactelor sale cu ambianța culturală românească. Deși corespondență cu Marinetti au întreținut și Macedonski și Theodor Cornel, iar Constantin Beldie de la „Noua revistă română” pomenește în memoriile sale de o scrisoare primită în 1915, e de presupus că legăturile sale cu România au dus la un schimb epistolar ceva mai consistent.

Încercând să reconstitui vizita lui Marinetti în România, am descoperit că un alt loc pe care prietenii lui români au dorit să i-l arate a fost Târgul Moșilor. Lucia Dem. Bălăcescu îl pomenește în memoriile ei, regretă că nu l-a putut însoți deși fusese poftită²⁸.

Frecvența Moșilor în pictură nu e întâmplătoare. De la Vermont la Maxy, numeroși pictori români au pictat Târgul Moșilor. S-ar putea crede că doar pentru pitorescul lor. Or Moșii estompau inegalitățile, înlăturau barierele sociale și subminau ierarhiile. Brunea-Fox o spune într-unul din reportajele sale din anii '30: „Moșii sunt un generator de sociabilitate, o instituție ce amestecă în același vacarm, în aceeași frenezie primitivă, toate ierarhiile”. Sau „Moșii sunt un tonic moral”. Sau „Am pentru instituția Moșilor o afecțiune ce s-a tradus nu o dată în reportajele mele. Găsesc că parada asta de lumină și vuiet conține un înalt precept

²⁶ V.G.Paleolog, *Al. Macedonski și futuriștii* în „Ramuri”, nr.1, 15 ian., 1967.

²⁷ Milița Petrașcu, *Statuia nefăcută*. Convorbiri și eseuri, de Victor Crăciun, Cluj-Napoca, 1988, p. 59.

²⁸ Lucia Dem. Bălăcescu, *Destăinuiri antiliterare*. În chip și slovă cu 71 de reproduceri originale și un cuvânt-înainte de Șerban Cioculescu, București, Editura Litera, 1979, p. 93.

social, acela de a contopi ierarhiile într-o unică delectare, de a satisface dorințele unanime oricât de diferențiate, cu o imparțialitate apostolică”. Mirajul Moșilor e sonor, optic și „în permanentă mișcare, ca și cum ai surprinde toți sorii în conjuncție, în frământare”²⁹. Să ne amintim că Punctul 11 din *Manifestul futurismului* din 1909 spunea: „Noi cântăm marile mulțimi agitate prin muncă, plăcere sau revoltă”. Vocația colectivistă a străzii, a aglomerărilor urbane care îl entuziasma pe Marinetti se regăsea aici concentrată, intensificată. Senatorul, financiarul, prețiosul monden, cucoanele sofisticate își pierd morgană în mulțimea pestriță. Dina Cocea își amintea și ea de forța egalizatoare a Moșilor: „Societatea era stratificată, dar pofta de a petrece era mai democratică. La Moși te puteai întâlni cu tot Bucureștiul, chiar cu crema societății, «în travesti», desigur”³⁰. Pentru Constantin Beldie³¹, Moșii erau un loc al exceselor temperamentale, o cură de dezintoxicare de ultimele rămășițe intelectualiste.

Primirea entuziastă făcută de cea mai mare parte a avangardiștilor lui Marinetti a fost contrabalansată de refuzul altora – Sașa Pană³², Stefan Roll, Claude Sernet – de a-l întâlni pe academicianul Marinetti din Italia fascistă. Studii recente nuanțează poziția lui Marinetti față de regimul mussolinian, care nu mai e văzută în linii îngroșate, ca în epocă. La expoziția de la Palatul Artei Futuriste, de la Roma, din 1933, vor lua parte Milița Petrașcu, Marcel Iancu, M.H.Maxy³³, alături de Nina Arbore, Olga Greceanu, Mac Constantinescu, arhitectul Octav Doicescu. A fost un moment care a revelat disensiunile și divergențele dintre avangardiști.

« L’art du futur » en Roumanie au début du XX^e siècle

Résumé

Cette étude se propose de retracer la présence du futurisme dans l’art roumain. Il s’agit plutôt de la circulation du concept de futurisme dans les années qui suivent l’apparition du manifeste du futurisme dans la revue « Democrația » de Craiova, le jour même de sa parution dans « Le Figaro » à Paris. Les critiques d’art actifs en Roumanie à cette époque-là, par exemple Léo Bachelin et Tudor Arghezi l’utilisent moins dans le sens spécifique acquis dans l’histoire de l’art et plutôt dans un sens général comme synonyme du modernisme. De cette perspective compréhensive, un nombre de tableaux par Ion Theodorescu-Sion, Francisc Șirato, Iosif Iser, Camil Ressu, Nicolae Dărcășu se distingue par la violence chromatique et le refus du mimétisme. Après la guerre, le mouvement d’avant-garde groupé autour des revues « Contimporanul » et « Integral » va multiplier et diversifier les références au futurisme.

²⁹ *Mirajul Moșilor*, în Brunea-Fox, *Reportajele mele, 1927–1938*, București, Editura Eminescu, 1979, p. 323–330.

³⁰ Tita Chipur, *Magic lantern projections. A dialogue with octogenarian actress Dina Cocea*, în „Plural”, nr.1, 2001, p.193.

³¹ *Memorii*, București, Editura Albatros, 2000, p.255.

³² *Născut în '02*, București, Editura Minerva, 1973, p.444.

³³ Corneliu Stoica, *M.H.Maxy: Datorez existența mea ca pictor lui Camil Ressu*, în „Tomis”, nr. 1, ianuarie, 1970.

DECADENTISM ȘI AVANGARDISM: ÎNTRE BARBARIE ȘI UTOPIE

ANGELO MITCHIEVICI

În poemul său *Languer (Melancolie)*, 1883) publicat în volumul *Jadis et naguere*, socotit o artă poetică a decadentismului, Verlaine se proiecta în rolul unui contemplativ saxisit care asistă la o delectabilă eshatologie: „Eu sunt imperiul de la capătul decadenței,/Mă uit cum trec uriașii barbari blonzi,/Compunând acrostihuri indolente,/Într-un stil poleit de melancolia soarelui...”. Emoția sa este una care se descarcă stilistic, pasivismul său anulează orice contract cu istoria care se desfășoară în fața ochilor. Cine sunt însă „barbarii blonzi” pe care-i contemplă poetul care se înfățișează cu grandoarea unui imperiu ce se dizolvă indolent? În 1870, Franța pierde războiul în fața Prusiei, în 1871 este în plin război civil cu Comuna din Paris, ambele evenimente au marcat indelebil Franța și au inculcat un pesimism care devine activ în poezie. De altfel, stilul „poleit de melancolia soarelui”, posibilă metaforă a crepuscularității, constituie lentila prin care poetul vizionează istoria. Este posibil ca barbarii blonzi să fie chiar germanii care au câștigat războiul, oricum poetul subliniază pe cât poate distanța dintre el și evenimentele care au loc. Barbaria constituie un numitor comun al decadenței, investită cu un rol eshatologic, barbaria este abhorată, demonizată, dar ea reprezintă totodată factorul catalitic, de reînnoire, instrumentul care asigură ieșirea din criză a unei societăți decadente, epuizate, hiperrafinate. Barbarismul rimează în acest caz cu vitalitatea, cu energia creatoare necesară unei noi lumi și unui nou început. Pe rând, rolul barbarului va fi jucat de germani, de proletariat, de slavi, de americani, evrei etc., fiecare din aceste măști actualizând o angoasă. Barbaria are ca sinonim primitivismul, termenii sunt interșanjabili, iar Matei Călinescu în *Cinci fețe ale modernității* consideră că decadența și primitivismul constituie fațetele aceluiași fenomen: „Fascinația pentru decadență, ca și fascinația contrară pentru primitivism sunt, de fapt, două fețe ale unuia și aceluiași fenomen”¹.

În *Decadence and the Making of Modernism*, David Weir realizează o comparație între două tipuri de raporturi decadentism – tradiționalism și avangardism – tradiționalism relevând o serie de similitudini, cele două atitudini, ale avangardei și decadentismului, față de reperul tradiției fiind foarte asemănătoare. Deosebirea, dacă există, este una de accent, nimic nu atinge virulența avangardei în reacția ei antitraditionalistă, majoritatea manifestelor avangardiste situează în prim-plan acest negaționism cu privire la orice formă de tradiție. Decadentismul nu este mai lipsit de fermitate în această privință, totuși contestările sale nu

¹ Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, postfață de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1995, p.142.

îmbracă forme militantiste, refuzul tradiției consună cu o retragere în spații special amenajate, în temple ale artei, unde personajul decadent oficiază un cult al ei, asumând un fel de sacerdoțiu estetic. La rândul său, Renato Poggioli realizează o comparație între cele două modalități de raportare la tradiție a decadentismului și avangardismului. Primul, consideră el, este *antagonistic*, cel de-al doilea, *agonistic*. „[A] passive agonism dominates the decadent mentality, the pure and simple sense of agony. Decadence means no more than a morbid complacency in feeling oneself passé: a sentiment that also, unconsciously, inspires the burnt offerings of the avant-garde to the cultural future”². Prin intermediul raportării la tradiționalism, avem o comparație extinsă a celor două estetici, Renato Poggioli punând temporar între paranteze contextul istoric. David Weir completează afirmația lui Poggioli întorcând pe dos raportul istoric dintre decadentism și avangardism: „Decadence is an avant-garde spirit drained of the futuristic energy of the avant-garde”³. De aici se poate deduce că decadentismul posedă deja germenii avangardei și chiar asumă un astfel de rol față de realism, naturalism sau chiar romantism, un rol care nu e jucat până la capăt, dată fiind natura mutagenă a termenului. Oricum, decadentismul, putând fi plasat ca element mutagen la ambele capete, reprezintă o mutație a romantismului și naturalismului, dar ca organism mutant favorizează apariția în corpul său a avangardismului, atunci când gena recesivă a vitalismului asimilat în mod ambiguu drept barbarie îi modifică metabolismul. În această privință, pentru fenomenul românesc există deja o teză bine susținută care-i aparține lui Paul Cernat, *Avangarda românească și complexul periferiei*. Paul Cernat consideră că avangardismul reprezintă un mutant estetic al culturii decadentei. „Avem de-a face de fapt cu o mutație revoluționară, *barbară* [s.n.] a culturii Decadenței: vagul, vaporozitatea impresionistă, lamentația nevrotică, lăncezeala artificioasă, morbidețea și lasitudinea sunt denunțate ca trăsături «feminine», «degenerate» sau «bătrânești» și rejectate în favoarea «tinereții» vitale, a direcției brutale, «virile» a voinței de ruptură, negație și destrucție, a spiritului «rebel», antipaseist și vital-emancipator, a dinamismului tehnologic, a materialității concretiste, pendulând între utopia colectivismului social și atitudinea anarhică în raport cu formele oficializate”⁴. Revenind la rolul pe care îl joacă barbaria ca expresie a unui vitalism debordant profestat programatic de avangardiști față de obosit-devitalizării decadentei pierduți într-o contemplație sterilă, ne putem întreba: Nu sunt cumva avangardiștii acei barbari care răspund rolului soteriologic pe care îl încredințează decadentismul barbariei?

Poet simbolisto-decadent din cenaclul macedonskian, apropiat de Alexandru Bogdan-Pitești care-i încredințează o cronică permanentă în ziarul „Seara”, Dimitrie Karnabatt este printre primii care întâmpină futurismul marinettist ca pe o barbarie. Articolul manifest al lui Marinetti fusese publicat la Paris în ziarul „Le Figaro”, poate nu întâmplător, aceeași publicație găzduise și manifestul simbolist al lui Jean Moréas. Publicat în „Seara”, (an. I, no. 377, duminică, 30 ianuarie 1911), articolul lui Karnabatt, *Estetica „futurismului”*. *Poetul Marinetti condamnat la două luni de închisoare pentru pornografie*, este relevant atât pentru estetismul de extracție decadentă al poetului, cât mai ales pentru felul în care acesta constituie un turnesol al noii sensibilități estetice. De menționat că un articol al lui Marinetti, *Sensibilitatea futuristă (Distrugerea Sintaxei. Imaginație fără șir. Cuvinte în libertate)*, este tradus (de C. Ercul, joc de cuvinte) la mare distanță în timp în revista „Contemporanul” (an. II no.44 sâmbătă 7 iulie 1923). Marinetti fusese condamnat de Curtea de Apel din Milano la două luni de închisoare pentru romanul „african”, *Marfaka futuristul*. Poetul italian scosese

² Renato Poggioli apud David Weir, *Decadence and the Making of Modernism*, University of Massachusetts Press, USA, 1995, p. 6.

³ David Weir, *op. cit.*, p. 6.

⁴ Paul Cernat, *Avangarda românească și complexul periferiei*, București, Editura Cartea Românească, 2007, p. 14.

revista „Poesia” „la care printr’o ceată de necunoscuți, credincioși *barbarului* [s.n.] ideal de artă al bogătașului lor maestru” participă și „câțiva scriitori mari cu propriile și frumoasele lor idealuri de artă”⁵. La rechizitoriul propriu-zis, Karnabatt adaugă drept noi capete de acuzare „pângăririle ce le face măreței moșteniri de artă și intelectualitate ce ni le-au lăsat veacurile”, iar poetul român are proba în fața ochilor: „Am în față manifestul condamnatului Marinetti! În primul articol șeful de școală spune: «Voim să cântăm dragostea primejdiei, obișnuința energiei și a cutezanței. Elementele poeziei noastre vor fi curajul, îndrăzneala și revolta». [...] În punctul al treilea al manifestului, «futuristul» spune că vrea «să exalteze saltul primejdios, palma și lovitura de pumn»”. Urmează comentariul acid al lui Karnabatt: „În orice altă epocă, asemenea grosolăniei, glorificarea brutalității ar fi indignat; în epoca noastră care face un erou din bestia neagră Johnson, care se pasionează de lovitura sângeroasă și ucigătoare a boxerului, nu surprinde ca un poet dornic de originalitate cu ori și ce chip, care în goana febrilă după succes se coboară la mentalitatea mulțimei vremii lui, să se exalteze în fața palmei și a lovituri de pumn”⁶. „Bestia neagră Johnson” era renumitul boxer de culoare Jack Johnson, poreclit „gigantul Gavelston” după numele localității din Texas unde se născuse. În 1910 avusese loc meciul secolului în care Johnson l-a învins pe sportivul James J. Jeffries, iar meciul a fost înregistrat, *The Man to Beat Jack Johnson*. Este de notorietate pasiunea futuriștilor pentru sport ca aplicație a unui energetism maxim, fapt împărtășit cu dadaiștii și suprarealiștii. De pildă, Arthur Craven este un poet-boxer, declarat campion al Franței la categoria grea, fără să fi apărut într-un singur meci. Acesta pretindea că este nepotul lui Oscar Wilde și era luat în serios de dadaiști pentru poezia sa cu contondențe și directeți neobișnuite, pentru lecturile sale anarhiste, provocatoare, cucerind admirația lui Duchamp, Picabia și Breton. Marinetti însuși înregistrează în *Drama of Distances*, unul dintre experimentele sale futuriste, câteva secunde dintr-un meci de box la New York. Ceea ce trezește o și mai mare indignare la poetul decadento-simbolist ține de desacralizarea artei căreia îi sunt contrapuse elogiul vitezei și al mașinismului. Iată declarația sfidătoare a lui Marinetti: „Declarăm că splendoarea lumii s’a îmbogățit cu o nouă frumusețe: frumusețea vitezei... un automobil înflăcărat care are aerul de a alergera pe o mitralieră e mai frumos decât *Victoria de la Samotrace*”.

Karnabatt respinge estetica curentului futurist, de pe poziția unui estetism intransigent cu brutalitățile și șarjele avangardiste. Poetul subliniază că o astfel de omologare estetică cu superioritatea automobilului asupra capodoperei ar însemna o bulversare totală a ierarhiilor, aducându-l pe Marinetti alături de Homer și pe poetesa Jeanne Catulle Mendes (soția celebrului poet și critic) alături de Sapho. Un alt deziderat futurist îl enervează și mai tare pe Karnabatt: „Vrem să dărâmăm muzeele și bibliotecile”, la care se adaugă o altă afirmație casantă: „«Arta nu poate să fie decât violență, cruzime și nedreptate». Poate căutați o explicație, o scuză a acestor pângăriri sacrale, a acestor acte de demență. Ne-o da singur d. Marinetti, spunând: «Cei mai în vârstă dintre noi nu au decât treizeci de ani». Oh! Les enfants terribles!”⁷ Marinetti este comparat cu Ierostat, care, în noaptea nașterii lui Alexandru cel Mare, a dat foc templului Dianei și a fost scos din memoria publică a macedonenilor, soartă similară cu a dogelui venețian care a dorit să schimbe fundamental legile venețiene și al cărui portret în Palatul Dogilor din San Marco este o pată neagră. Elogiul vitezei și frumuseții ei, declarată superioară, de către Marinetti, *Victoriei din Samotrace*, „glorie a elenismului”, îl oripilează pe estet care se întreabă oarecum retoric, dar în registrul apocalipsei anunțate de decadenți prin invazia barbarilor. „Nu cumva barbarii, în năvălirile lor prin Italia, au aruncat

⁵ D. Karnabatt, *Estetica „futurismului”*, în „Seara”, an.I, no.377, duminică 30 ianuarie 1911, p.1.

⁶ *Ibidem*, p.1.

⁷ *Ibidem*, p.1.

germenul procreator, care răsare astăzi după veacuri, printr'o ereditate absurdă, în mijlocul poporului italian, al acestui popor de artă și idealism?”⁸

Victoria din Samotrace nu era singura operă de artă tratată iconoclast de Marinetti, o altă paradigmă a artei trecutului, *Gioconda* lui Leonardo da Vinci, este tratată cu o dubioasă atenție, ștabela fiind preluată de dadaști și suprarealiști și ajungând la apogeu cu celebrele ajustări „barbare” ale lui Marcel Duchamp. Avangarda va proceda la fel, o barbarie sistematică, un proiect deconstructiv, vezi titlul volumului lui Marinetti, *Destructions* (1904), într-un spirit negativist dublat de unul constructivist cu proiecte utopiste. Avangarda *recte* futurismul are tot atâtea proiecte de facere a lumii care se succed desfacerii sale, zguduirii ei din țâțâni.

Începutul lui Marinetti cu revista „Poesia” care va apărea din 1905 până în 1909 și unde se formează grupul futurist (Paolo Buzzi, Federico de Maria, Enrico Cavacchioli, Corrado Covoni, Libero Altomare, Aldo Palazzeschi, Enrico Cardile, Luciano Folgore) este unul simbolist. Chiar și titlul revistei evocă un lirism care va fi ulterior renegat, însă mai ales coperta revistei aflată sub semnul Art Nouveau-ului subliniază originea futurismului italian. Celebrul manifest prefuturist *Tuons le claire de lune!* (aprilie 1909), scris de o manieră parabolică, se resimte de stilul simbolisto-decadent. Marinetti atacă simbolul unei culturi romantico-decadente, luna. Acest fapt constituie un loc comun al avangardelor, luna figurând printre motivele specifice poeziei romantice și unui anumit lirism incantatoriu, melancolic. Și Ion Vinea, în *Manifest activist către tinerime* („Contimporanul”, an. III, nr.46, mai 1924), atacă vitriolant același motiv romantic: „...Luna o fereastră de bordel la care bat întreținută banalului și poposesc flămânzii din furgoanele artei”⁹. Alex Cernat (Ilarie Voronca) în manifestul intitulat sec 1924 din „75HP” (octombrie 1924), se referea depreciativ la romantism ca la o modă apusă: „În ultimii cinci ani întreg bagajul de melancolie fete de pension romantism a fost uitat treptat prin gări suburbane în sunetul o! sacramental de flașnetă”¹⁰. De menționat atacul lui Marinetti cu privire la aștrii dători de efuziuni, al său „défi aux étoiles” cu propunerea de a înlocui luna cu „lunile electrice” ale becurilor. „Nous chanterons [...] les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques”¹¹.

În *Tuons le claire de lune!*, Marinetti le impune poezilor tineri să abandoneze „orașele Paraliziei” și să declare război lumii putrezite de înțelepciune, adică unui anumit raționalism care consona cu bunul-simț și respectabilitatea burgheză. Anatema și exorcismul vor deveni instrumente predilecte ale barbariei futuriste. Tot în „Poesia” este publicat și *Discours futuriste aux Vénitiens*, un text care a stat în umbra altor manifeste marinettiste. Unul dintre topoi decadenței este cel al necropolei, Veneția o reprezintă mai bine decât orice, astfel că atacul lui Marinetti servește prin relevarea contrastelor semnificative la precizarea unei diferențe programatice. O proclamație *Contre Venise passéiste* datează din 27 aprilie 1910 și a apărut pe 17 iunie 1910 în „Comoedia”, semnată fiind de „Peintres et les Poètes futuristes”, însoțită de caricatura lui Warnod, *Vénise et le futurisme*.

Pentru a aprecia caracterul dizolvant al discursului futurist marinettist merită să vedem cum este transpusă Veneția prin filtrul unei sensibilități decadente. Soția lui Dimitrie Karnabatt, scriitoarea Lukrezia Karnabatt, făcea alături de acesta o călătorie la Veneția. În urma acestei călătorii apar o serie de articole în „Rampa”, revistă cu mare vizibilitate în

⁸ *Ibidem*, p.1.

⁹ Vezi Marin Mincu, *Avangarda literară românească*, ediția a III-a revăzută și adăugită, studiu introductiv, antologie și note bibliografice de Marin Mincu, traducerea textelor din limbra franceză de Ștefania Mincu, Editura Pontica, 2006, p.511.

¹⁰ *Ibidem*, p.515.

¹¹ F.T. Marinetti, *Manifeste du Futurisme*, février 1909, în Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes Documents Proclamations*, Editions L'Age d'Homme, 1973, p.87.

epocă și care răspund ca atitudine celor din *Seara* cu aproximativ un deceniu în urmă, ziar al cărui director era Alexandru Bogdan-Pitești, un mecena care a contribuit din plin la edificarea mișcării simboliste.

Articole precum *În Italia* sau *Iarna la Veneția* din „Rampa”, în care avem o prezentare a Veneției, devin reprezentative ca expresie a unei sensibilități decadente. Scriitoarea compune un tablou al decadenței Veneției, demn de trecutul, de gloria sa:

Și revăd larga splendoare a Canalului Grande, cea mai luxoasă stradă din lume, stradă făcută din apă mișcătoare, ai cărei pietoni sunt gondolele negre, stradă mărginită de palate în marmore prețioase, aduse din orientul feeric, spre care călătoreau galerele războinice ale sacrei republici a dogilor¹².

Veneția inspiră amorul disperat și tragic ce ai pentru o fizică frumoasă, iremediabil condamnată... Ai vrea să îmbrățișezi grația ei adorabilă, dar moartea ce stă cuibărită, inexorabilă, în pieptul ei, îți inspiră un fel de respect trist. [...] În fața unui tablou al frumuseții fizice se regăsește degradarea adusă de îmbătrânire și moarte. Ce păcat că moartea roade fără răgaz din aceste forme voluptuoase, făcute pentru viața fără frâu și fără teamă !...

Aceste palate ce se sprijină unele de altele, ca dinții strălucitori ai unei femei frumoase, vor porni într-o zi să se năruiască, și primul căzut, celelalte se vor culca în apa canalului, sdrobite de oboseala atâtor secole trăite !...Nimic pe lume nu le va mai putea opri atunci, și cu încetul laguna va înghiți zece secole de strălucire unică și de civilizație rafinată...¹³

Marinetti sesizează Veneția ca un topos decadent, romantic, pe care-l deconstruiește, îl anatemizează, oferind în locul decadenței o barbarie regeneratoare al cărei energetism vizează scoaterea din amorțeală a spiritului patriotic și a gloriei de odinioară, comercială și războinică, a Veneției.

Vous pouvez bien m'appeler un *barbare* [s.n.], incapable de goûter la divine poésie qui flotte sur vos îles enchanteresses!... Allons donc! Il n'y a vraiment pas là de quoi être très fiers! Vous n'avez qu'à débarrasser Torcello, Burano, l'Isola dei Morti de toute la littérature maladive et de l'immense rêverie nostalgique dont elles furent enveloppées par les poètes, pour qu'il vous soit possible, tout en riant avec moi, de considérer ces îles comme les énormes fientes que les mamouths ont laissé choir ça et là en traversant à gué vos lagunes préhistoriques.

Mais vous les adorez en extase, heureux de pourrir dans votre eau sale pour enrichir sans fin la Société des Grands Hôtels, qui prépare soigneusement les nuits galantes de tous les grands de la terre¹⁴.

După cum se poate observa, accentul cade pe rolul regenerator, fondator al avangardei menite să realizeze o ruptură radicală cu prezentul. Marinetti asumă rolul de barbar în dublu sens, acela cu care-l învestește sensibilitatea decadentă, de distrugător al unei civilizații obosite, un rol distructiv, apocaliptic și cel de constructor al unei noi lumi, versantul tehnologic, utopist, pe care-l urcă agresiv avangarda. Literatura maladivă a reveriei nostalgice este în bună parte una decadentă, „romantic” este termenul întrebuințat de Marinetti pentru a accentua dezacordul civilizației moderne pe care o preconizează cu paseismul estetizant și pasivist al lumii vechi, al cărui icon romantic îl reprezintă luna. Comparația cu marile osuare preistorice ale mamuților devine elocventă pentru felul în care futuriștii aleg să se debaraseze de trecut, el trebuie distrus în efigie. Filipica marinettistă acumulează topoi și teme de decadentismului cu care este familiarizat, morbiditatea, estetica cadavrului, psychopatia sexualis decadente ajung în adresele-invectivă de tipul arheologi „necrofili”, pictori „impotenți” (termenul în franceză, „impuissant”, este chiar mai adecvat subtilităților decadente), atmosfera „putrefactă” a muzeelor, academiile „bolnave de podagră” etc. Toate acestea evocă necropola decadentă cu bagajul ei de (d)efecte, iar Marinetti nu ezită în această privință, prezentând Italia artistică drept „patrie de cadavres,

¹² Lukrezia Karnabatt, *În Italia*, în „Rampa”, an. V, 1921, no.997, miercuri 23 februarie.

¹³ Idem, *Iarna la Veneția*, în „Rampa”, An. V, 1921, no.998, joi 24 februarie.

¹⁴ Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 113.

immense Pompéi de sépulcres blanchis”, iar Veneția, kilometrul zero al decadenței, drept oraș-fosilă, bordel al Istoriei (cu majusculă), sediu ordurier al excrementelor lichefiate. Scriitorul subliniază un anumit senzualism ofilit al monarhilor vivificați printr-un scenariu rafinat și al gazdelor venețiene, în relație cu murdăria lagunei, *marivaudage* în care criticul se complăce ca un autentic decadent precum Léon Bloy, „votre hôte couronné navigue longtemps dans l’eau grasse de cet immense évier plein de vieux pots cassés... Il faut que ses gondoliers piochent avec leur avirons plusieurs kilomètres d’excréments liquéfiés, dans une divine odeur de latrines, se fauflant parmi des barques chargées de belles immondices...”

Pentru a ranforșa suplimentar demersul său iconoclast, Marinetti face apel la articolul manifest din 1909, *Tuons le clair de lune!*, care înscrie în emblemă demersul iconoclast futurist. Nu scapă cititorului atent sensul apotropaic, exorcizant pe care-l joacă lumina electrică pentru Marinetti. Ceea ce combate infatigabilul futurist este înainte de toate capacitatea de seducție a orașului asimilată pe filieră decadentă femeilor sale și unui indicibil fascinat:

[...] quand nous avons crié: Tuons le clair de lune!! Nous pensions à vous, vénitiens, nous pensions à toi, Vénise pourrie de romantisme!... [...] Nous sommes fatigués d’aventures érotiques, de luxure, de sentimentalisme et de nostalgie! Pourquoi veux-tu donc nous offrir encore des femmes voilées à tous les carrefours de tes canaux?

J’aime moi aussi, comme tant d’autres, o Vénise, la somptueuse pénombre de ton Canal Grande, imprégnée de luxures rares... J’ai aimé moi aussi la paleur fiévreuse de tes belles amantes qui glissent bas des balcons par des échelles tressés d’éclairs, de fils de pluie et de rayons de lune, parmi un cliquetis d’épées croisées. Suffit! Suffit! Toute cette défroque absurde, ce bric-à-brac abominable et irritant nous donne la nausée!

Nous voulons désormais que les lampes électriques aux mille pointes de lumière déchirent brutalement tes ténèbres mystérieuses, fascinantes et persuasives¹⁵.

Venețienii sunt numiți „esclaves du passé, les vils gardiens du plus grand bordel de l’Histoire, infirmiers du plus triste hôpital du monde où languissent des âmes mortellement empoisonnées par le virus du sentimentalisme”. Le este reamintit venețienilor trecutul de invincibili războinici, o licență pe care futuristul o utilizează numai cu scopul de a sublinia energetismul unei vârste de aur stinse. Imprecațiile sale fac inventarul sclavajului sexual, efeminării, unei umanități care a atins decadența, venețienii au devenit: ciceroni, băieței de hotel, proxeneți, anticari frauduloși, fabricanți de tablouri, vechi pictori de duminică, copişti și plagiați. Iată o întreagă familie a decadenței, în sensul de epigonism, imitație, sterilitate, pe care urmează s-o purifice suflul futurist. Prin raport cu un model prestigios al venețienilor de altădată, întrepizi, repurtând victorii militare, impunându-se în Bătălia de la Lepanto în fața turcilor, se află venețienii momentului, devitalizați, încarcerați în pasivismul lor. În plin elan desacralizant și utopist, Marinetti vede Canal Grande astupat, și Veneția devenind un mare port comercial, partea tursitic-culturală a orașului îl interesează mai puțin, ca să nu spunem deloc, pe inginerul viitorist preocupat de eficacitatea economică, impuls pe care-l va da și proiectelor sale culinare vizând eliminarea pastelor și înlocuirea lor cu orezul, din rațiuni patriotice. Pe canale vor fi construite străzi pe care vor circula tramvaie, industriași și comercianți, iar Piața San Marco va deveni o importantă parcare.

Blamul adresat industriei este un blam adresat progresului, în care decadenții văd un inamic teribil, acuzând că „industria a tăiat aripile poeziei”, iar „Artiștii s’au întrecut să cânte cum țiuie mașina și ce emoțiuni trezește șuieratul acelui monstru modern, însuflețit cu aburi, în inimele cârciumarilor și zarzavagiilor”¹⁶. Așa procedează un romancier decadent precum C.I.A. Nottara în romanul său din 1898, *Suflete obosite*. Însă aceasta nu reprezintă

¹⁵ *Ibidem*, p.112.

¹⁶ Const.I.A. Nottara, *Suflete obosite*, Craiova, Institutul de Editură Ralian și Ignat Samitca, 1898, p.82.

decât un versant al decadenței, celălalt coincide cu pasiunea avangardismului pentru mașinism. Putem recunoaște aici repudiată o nouă direcție *in statu nascendi* pe care o ilustrează chiar o revistă precum *Le décadent* a lui Anatole Baju, și care va deveni cu adevărat puternică după Primul Război Mondial: avangardismul. Tonul în care este recomandat *decadismul* lui Baju este unul avangardist, tipic pentru militantismul revoltei și al proiectelor utopice futuriste.

A nu recunoaște starea de decadență în care ne aflăm ar însemna culmea insensibilității... religia, obiceiurile, dreptatea, totul decade [„tout décade”] ...Societatea se dezmembrează sub acțiunea corozivă a unei civilizații în descompunere... Dedicăm această foaie *inovațiilor* criminale, îndrăzelilor uimitoare, *incoerențelor* de treizeci și șase de atmosfere, la limita extremă a compatibilității lor cu acele convenții arhaice etichetate cu termenul de morală publică. Vom fi vedetele unei literaturi ideale... Într-un cuvânt, vom fi mahdi-i care strigă și propovăduiesc veșnic dogma elixirului, *cuvântul-chintesență* al decadismului triumfător¹⁷.

Modernizarea României își găsea tehnolatrii, entuziaștii și viitoriștii ei, unii, precum Macedonski, apropiat, chiar și temporar, de formula decadentă. Dar și adversari ireconciliabili, pentru care mașinismul nu reprezintă decât un instrument al declinului unei societăți tradiționale, bazată pe solidarități organicist-cutumiare. Nu ar trebui să ne surprindă că, în romanul socotit biblie a decadenței, *În răspăr* (1884) al lui Huysmans, găsim elogiul mașinii și al mașinismului în mai multe împrejurări. De unde provine acest elogiu adus mașinii, elogiul care rimează perfect cu tehnolatria futuristă, cu apologiile făcute trenului, aparatului morse, aeroplanului etc. și vitezei, mai presus de toate.

După cum spunea el, naturii i-a trecut timpul; prin dezgustătoarea uniformitate a peisajelor și a cerurilor sale, i-a scos din răbdări pe rafinați. În fond, ce platitudine de specialist mărginit la profesiunea sa, ce îngustime de prăvăliaș care ține cutare articol, excluzând pe toate celelalte, ce magazin monoton de pajiști și copaci, ce agentură banală de munți și de mări îți oferă natura! De altminteri, nu există o invenție de-a sa, socotită ca cea mai subtilă sau cea mai grandioasă, care să nu poată fi creată și de geniul uman; nicio pădure din Fontainebleau, niciun clar de lună pe care proiectoarele, inundând decorurile, să nu-l poată realiza; nicio cascadă pe care o instalație hidraulică să n-o imite până la confundare; nicio stâncă cu care să nu se asimileze cartonul presat; nicio floare pe care taște specioase și delicatele hârtii colorate să n-o egaleze! Fără urmă de îndoială, această veșnică flecăre [Natura, *n.n.*] a uzat admirația plină de indulgență a adevăraților artiști și a sosit momentul când trebuie să fie înlocuită, pe cât posibil, cu artificii¹⁸.

În ceea ce privește decadentismul, este vorba de refuzul obstinat al naturii și, pe cale de contrast, de elogiul artificialului pe care A.E. Carter de pildă, în *The Idea of Decadence in French Literature. 1830–1900*¹⁹, îl socotește *qualité maîtresse* a decadentismului. Mașinismul apare aici investit cu calitățile simulacrului perfect, ca substitut al naturii. Dacă eroului huysmansian îi lipsește energia, vitalismul și acționismul propriu avangardei, în schimb fascinația sa se îndreaptă spre energetismul mașinii, în cazul de față al locomotivei, „ființă însuflețită și artificială”, „concepută în plăcerile păcatului”, pe care o vede ca un bun substitut al femeii. În continuare sunt descrise două locomotive cu abur, Crampton și Engerth, ca două întruchipări feminine ale mașinismului epocii industriale, imprimând feminității caracterul modernității futuriste. Substituția într-o umană ordine creaționistă are subtilitățile ei, o feminitate înzestrată cu forța mașinii dobândește toate prerogativele musculare ale unei masculinități belicoase. Țipătul, zgomotul recomandă această ființă barbară, impetuoasă, care preia capitalul de virilitate dispensată de-a lungul numeroaselor generații ale aristocrației lichefiate. Futuriștii vor adăuga acestei fascinații suflul care lipsește

¹⁷ Anatole Baju apud Matei Călinescu, *op.cit.*, p.151.

¹⁸ J.-K. Huysmans, *În răspăr*, traducere de Raul Joil, prefată și tabel cronologic de Georgeta Horodincă, București, Editura Minerva, 1974, pp.26-27.

¹⁹ A.E. Carter, *The Idea of Decadence in French Literature. 1830–1900*, University of Toronto Press, 1958.

decadenților devitalizați, siliți la contemplație de un metabolism maladiv. Într-adevăr, ceea ce desparte acest fragment de un manifest avangardist unde se face elogiul mașinii nu este obiectul admirației, ci energetismul cu care aceasta este recomandată. Huysmans rămâne prizonier al sensibilității decadente pentru că realizează schimbul simbolic sub semnul unei feminități exonerate de datul natural și cel circumstanțial al cutumelor burgheze. Femeia ca *femme fatale* este fiara mecanizată, ultraperformantă, atunci și numai atunci ea dobândește recunoaștere din partea eroilor decadenți prinși într-un mecanism sadomasochist. Futuriștii vor rezilia orice contract cu feminitatea, adoptând tonul unei virilități autoritariste și desacralizante, omul nou futurist este «elev al Mașinii». Și pentru că mașina reprezintă simbolul prin excelență al modernității, asistăm la o mitificare a mașinilor de transport rapid, (tren, automobil, vapor, aeroplan), însă viteza și nu forma îi interesează pe futuriști, o altă diferență pe care o înregistrăm în contul spiritului mașinist al ambelor curente. Decadentismul este endogen, absoarbe energia emanată de mașină, futurismul este exogen, degajă energie, o produce, de aici și evocarea cu predilecție a mișcării și încercarea de a urma ritmul ei printr-o sincopare mitraliată a frazei și concentrare a ei. Dacă eroul lui Huysmans preferă oricărei deplasări organizarea unui ambient adecvat care să suplinească orice călătorie, orice deplasare, eroii avangardei sunt în permanentă agitație în acord cu un „dinamism universal”. În *Manifestul futurist*, Marinetti declară emfatic „Noi vom cânta [...] Locomotive cu pieptul amplu care tropăie pe șine precum caii enormi înhămați la conducte [...] Noi vrem să glorificăm războiul – singura igienă a lumii – militarismul, patriotismul, gestul distructiv al libertarilor, frumoasele idei pentru care se moare și disprețul pentru femei”²⁰. Ceea ce-i desparte de decadenți este și această propensiune iraționalistă a gândirii marinettiste, o combinație de naționalism și vitalism care păstrează contacte cu spiritul risorgimental, garibaldian și romantismul insurecțional al epocii lui Rossini și Verdi. Într-un anume sens, futurismul este revoluționar, iar apropierea sa de extremele ideologice, fascism sau comunism nu a fost deloc întâmplătoare, decadentismul este conservator, întors cu fața spre trecut, *fin de siècle*, *fin d’empire*.

Decadentism and Avant-Garde: Barbarity and Utopia

Summary

Taking as a starting point the ambivalent conception on barbarity, the present study investigates the relationship between decadentism and avant-garde, with a special focus on futurism. As barbarity is referring both to destruction and reconstruction, it can be considered a common denominator of the decadent aesthetics and of the absolute renewal dreamt by the avant-garde. Renato Poggioli, David Weir, Matei Calinescu have equally mentioned it as a bridge between these two “faces” of modernity. The early reception of Marinetti in Romania bears the burdens of symbolist and decadentist ideas: his manifestoes are seen as a barbaric invasion. At his turn, Marinetti considers decadence a deadlock of civilization and therefore he prepares by the means of his manifestoes the advent of a new stage of modernity (futurism) which is designed as a utopian New World. Decadentism and futurism are more than opposite terms, they interconnect very closely at the beginning of the XXth century and, furthermore, the decadent vision anticipates the aesthetic turn of the avant-garde.

²⁰ Grigore Arbore, *Futurismul*, București, Editura Meridiane, 1975, p.15–16.

MATTIS TEUTSCH ȘI ELABORAREA UNEI SEMIOTICI PLASTICE ORIGINALE

GHEORGHE VIDA

Opera lui Mattis Teutsch¹ a parcurs mai multe etape distincte, deși artistul a negat, în rarele convorbiri publicate, orice încercare de periodizare și situare în tendințele dominante ale epocii, cu excepția unui interviu acordat ziaristului Ștefan Ilarie Chendi, apărut în ziarul brașovean „Pe drumuri noi” din 1929 și descoperit de noi în arhiva Sașa Pană, un document rar și revelator pentru opțiunile stimulatoare ale artistului, care și-a urmat, precum se știe, o cale cu totul originală.

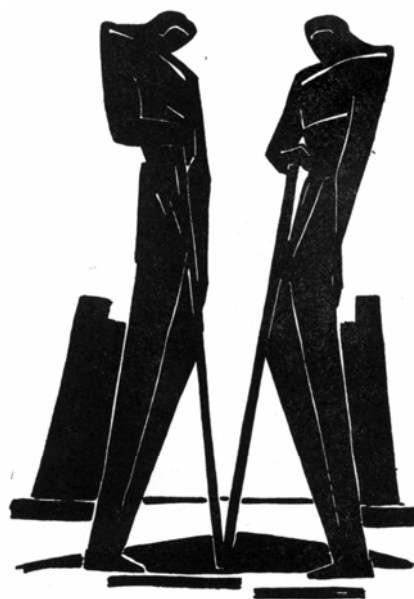


Fig. 1. Hans Mattis Teutsch, *Kunstideologie* (ilustrație).

¹ Despre opera lui Hans Mattis Teutsch (1884–1960) s-au publicat numeroase studii, cataloage de expoziții și monografii. Dintre acestea din urmă menționăm: Zoltán Banner, *Mattis Teutsch*, București, 1974; Júlia Szabó, *Mattis Teutsch János*, Budapest, 1983; Mircea Deac, *Mattis Teutsch și realismul constructiv*, Cluj-Napoca, 1985; Valéria Majoros, *Mattis Teutsch*, Budapest, 1998; Gudrun-Liane Ittu, *Artistul avangardist Mattis Teutsch*, Sibiu, 2001; Tibor Almási, *A másik Mattis Teutsch*, Győr, 2001; Idem, *Mattis Teutsch a grafikus*, Győr, 2003. Amintim dintre studiile recente: Gheorghe Vida, *Hans Mattis Teutsch et les métamorphoses de l'avantgarde roumaine*, în „Ars”, 41, 2008, 2, p. 166–188; *Mattis Teutsch, artist al avangardei* [Catalog], Muzeul de Artă, Brașov, 2009. Volumul cuprinde studii de Tibor Almási, Gudrun-Liane Ittu, Iulia Mesea și Gheorghe Vida.

Iată ce declara Mattis Teutsch lui Ștefan Ilarie Chendi: „Dintre cubiști, gen care a luat naștere și s-a dezvoltat în Franța, îmi place în primul rând Pablo Picasso [...]. Futurismul, gen dezvoltat mai mult în Italia, are artiști mari cum sunt Gino Severini, Umberto Boccioni și Luigi Russolo. Expresionismul este reprezentat prima oară prin Kandinsky cu simfoniile lui coloristice. Apoi expresioniști mari care îmi plac sunt: Marc, Chagall, Jawlensky și Franz Marc. Dintre sculptori, Archipenko, Rudolf Belling, apoi Barlach și Csáky József”².

Mai târziu, va nega aceste eventuale înrâuriri în cunoscutul interviu din 1932, acordat lui Méliusz József, în care afirmă: „Nu am avut etape. Nici măștri. Sunt copil al secolului XX și ca artist privesc dintr-un unghi sigur ceea ce se întâmplă și merg pe drumul meu consecvent, într-o singură direcție [...]”. Apoi, pentru a contrazice parcă ceea ce afirmase mai înainte declară: „Am pornit cu grupul lui Kassák, al revistei „Ma”, deci un grup revoluționar în ceea ce privește arta și concepția despre lume. De aici, drumul meu m-a dus la gruparea berlineză *Der Sturm*, unde am expus împreună cu Abstrakte Gruppe. Legăturile mele m-au purtat către grupul din Köln numit A bis Z, în timp ce în fruntea acestei grupări de tip Bauhaus lucrau graficieni și pictori ca Franz W. Seivert, Heinrich Hoerle, Gert Arutz, care promovau în arta lor activismul social, deci și-au propus să vizualizeze formele concrete și relative. Eu iau drept dominantă nu atât fenomenele, ci însuși omul. Și astfel, într-o anumită măsură sunt în opoziție cu ei. Am fost și la Paris în 1925”³.

Sunt mărturisiri de credință revelatoare și în ceea ce privește raporturile lui Mattis Teutsch cu mișcarea și ideologia futuristă, raporturi care nu sunt niciodată univoce, ci sublimate de un artist esențialmente preocupat de mișcare și de o semiotică plastică originală consacrată mișcării. Opera sa, extrem de coerentă, urmează o evoluție treptată, de la un anumit tip de simbolism cu nuanțe secesioniste, manifestat în interpretarea naturii din jurul Brașovului, și o propensiune spre anumite forme particulare ale expresionismului muzical, la decantarea în anii '20 a unei stilistici Art Déco, organic asimilată mai ales într-o serie de panouri decorative.

Așa cum vom vedea, va executa în acest spirit ilustrații pentru volumul său din 1931, denumit semnificativ *Kunstideologie*⁴, de care ne vom ocupa în continuare, ca de un fenomen târziu, de ecou și reflecție asupra futurismului. Este vorba, de fapt, mai curând de un mod original prin care acest artist atât de singular a asimilat în memoria sa figurativă tendințele revelatoare ale artei secolului XX.

Pentru a rămâne în acest perimetru al influențelor, amintim că unul dintre mentorii importanți care au contribuit la lansarea lui Mattis Teutsch, înainte de promovarea sa de către Herwarth Walden în manifestările revistei *Der Sturm*, a fost Lajos Kassák, care i-a deschis prima expoziție importantă în cadrul revistei „Ma” (octombrie 1917). El va avea observații premonitorii în ceea ce privește destinul lui artistic: „Venit dintr-o rusticitate naivă și ambițioasă, traversând Berlinul și Parisul, maturizat în munții nordici pentru a deveni o valoare destinată unor drumuri noi”⁵.

Între 1905 și 1908, deci cu puțin timp înainte de lansarea *Manifestului futurist*, Mattis Teutsch se afla la Paris, în efervescența nașterii unor curente determinante pentru stilistica

² Ștefan Ilarie Chendi, *De vorbă cu dl. Mattis Teutsch*, în „Drumuri noi”, Brașov, an. I, nr. 3, 15 martie–5 aprilie, 1929.

³ József Méliusz, *Látogatás Mattis Teutschnál* [În vizită la Mattis Teutsch], în „Temesvári Hírlap”, 21 septembrie 1932.

⁴ Mattis Teutsch, *Kunstideologie. Stabilität und Aktivität im Kunstwerk*, Müller u.J. Kiepenheuer Verlag, Potsdam, 1931. Am utilizat ediția românească a acestei lucrări: Hans Mattis Teutsch, *Ideologia artei*, București, 1975. Traducere de Melania Ioanițescu, cuvânt-înainte de Mihai Nadin.

⁵ Lajos Kassák, *A „Ma” folyóirat első kékiállítása. Mattis Teutsch János gyűjteménye* [Prima expoziție a revistei „Ma”. Colecția Mattis Teutsch]. Catalog cu prefață de Lajos Kassák, Budapesta, 1917, p. 3–5.

secolului XX cum ar fi cubismul, fovismul și futurismul⁶. În anul 1925, într-o perioadă în care Mattis Teutsch își schimbă radical viziunea, îndreptându-se către un activism social, slujit de morfologia Art Déco, maestrul său din tinerețe, Kassák, al cărui radicalism ascetic reușește cu greu să-l accepte pe Mattis Teutsch, cu toate că recunoaște marele său talent, scrie un articol consacrat lui Marinetti, publicat în revista „Ma” din 15 ianuarie, în care afirmă printre altele: „Această mișcare a fost, fără îndoială, oportună și a găsit în Marinetti reprezentantul ei cel mai autentic. Dar, asemenea tuturor novatorilor, Marinetti a trebuit deopotrivă să obosească în a combate trecutul. Iată de ce calea pe care a urmat-o nu-l putea duce direct spre viitor. Ea este întreruptă de zigzaguri și vaste ocolșuri fără logică. Și dacă am dori să facem un bilanț actual al activităților lui Marinetti, ar trebui să ne mulțumim cu un rezultat în mare parte negativ. Nu este un creator nou, fondator al unui nou regat, ci un titan eliberator. A deschis larg porțile, pentru că nu voia să piară la umbra ordinii burgheze și a frumuseții estetice, dar s-a rătăcit în libertate; în loc să dea formă plastică pe deplin conștient elementelor universului, el a permis din când în când evenimentelor exterioare, mecanicii și tehnicii și chiar războiului [...] să le confere propriile forme”⁷. Recunoaștem aici o serie de reproșuri și concepții specifice lui Kassák, cantonate într-un purism formal și ideatic particular⁸.

Să examinăm acum, din punctul de vedere al ecourilor futuriste posibile, mult transfigurate desigur, lucrarea atât de singulară, datorată lui Mattis Teutsch, intitulată *Kunstideologie* și apărută în seria Bauhausbücher, având ca subtitlu semnificativ *Stabilität und Aktivität in Kunstwerk*. În introducerea remarcabilă prin lapidaritate, se precizează de la bun început că „Această carte prezintă bazele artei noi. Ea surprinde trecerea de la arta pasivă la cea activă. Artă. Reprezentarea plastică a participării la viață”⁹. După aceste precizări, artistul elaborează o adevărată semiotică vizuală, un limbaj nonverbal, paralel cu cel scriptic, în măsură să codifice programatic și evolutiv o nouă conceptualizare, de natură plastică, a comunicării. Efortul său poate fi comparat cu cel al lui Paul Klee, numai că acesta din urmă pornește la implementarea unui nou limbaj vizual, de la desenele primitive sau ale copiilor, în timp ce Mattis Teutsch codifică limbajul verbal într-o structură geometrică, dar și dinamică, extrem de elaborată, care să-i permită transmiterea unor mesaje civilizatoare. Ilustrațiile la *Kunstideologie* probează elocvent apropierea de tematica futuristă, tematică legată de energetismul latent al personajelor canonice propuse de Mattis Teutsch ce înglobează și componenta modernă, sportivă a vieții active.

Se reexaminează evolutiv întreaga transformare conceptuală a limbajului, evoluție prezentată schematic și deductiv, conform trinomului: punct – linie – suprafață, trinom cunoscut de la Kandinsky până la cubo-futuriștii ruși, reinterpretat de Mattis Teutsch într-o sintaxă originală, capabilă să-l definească. Se degajă din praxiologia lui Mattis Teutsch, care pornește de la futurism, ideea de dinamism care, pe măsură ce viziunea artistului se coagulează mai bine, ajunge la stabilitate și perenitate. Într-o definiție caracteristică, el opune arta tehnicii, situându-se astfel în opoziție cu preceptele futuriste.

⁶ Menționăm câteva studii dedicate futurismului utilizate de noi: Umbro Apollonio, *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution. 1908–1918*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1972; Giovanni Lista, *Les Futuristes*, Henri Veyrier, Paris, 1988; Caroline Tisdall, Angelo Bozzolla, *Futurism*, Thames and Hudson, London, 2000; Silvia Martin, *Futurism*, Taschen, Bonn, 2005; *Le Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive*, Musée national d’art moderne, Paris, oct. 2008–ian. 2009. De asemenea, vezi excelenta culegere de studii consacrate futurismului în revista „Ligeia”, nr. 69–72 (iulie–decembrie), Paris, 2006, cu precădere analiza consacrată de Didier Ottinger raporturilor dintre futurism și avangardă: *Le Futurisme, la naissance de l’avantgarde*, p. 37–46.

⁷ Preluăm aceste referințe din cartea lui Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 222–224.

⁸ Pentru Lajos Kassák, vezi, printre altele: *Lajos Kassák y la vanguardia ungara*, Ivam Centre Julio Gonzalez, 14 julio – 26 septiembre 1999 [Catalog coordonat de Maria Casanova]. Mattis Teutsch este prezentat la p. 141–148 cu picturi, sculpturi și gravuri.

⁹ Hans Mattis Teutsch, *Ideologia artei...*, p. 15.

„Spiritul tehnic al epocii – tehnica consumă și este consumată – arta este eternitate”¹⁰.
Este marea lecție a operei lui Mattis Teutsch.



Fig. 2. Hans Mattis Teutsch, *Kunstideologie* (ilustrație).



Fig. 3. Hans Mattis Teutsch, *Kunstideologie* (ilustrație).

Hans Mattis Teutsch en quête d'une sémiotique picturale

Résumé

Nous proposons quelques réflexions sur les infiltrations subtiles de certaines préoccupations futuristes dans l'œuvre de Hans Mattis Teutsch. Son parcours géographique, qui lie centres importants de l'avant-garde européenne, Budapest – Berlin – Paris, est intersecté par un parcours artistique qui entrelace le symbolisme et l'expressionnisme avec des résonances Art Déco. Les articles parus dans la revue hongroise « Ma », à laquelle l'artiste était associé, se positionnent à l'écart du futurisme. Cependant, son œuvre partage avec celui-ci la même passion pour la représentation du mouvement. Du côté théorique, on peut également déceler des survivances tardives de cette convergence dans son petit traité *Kunstideologie. Stabilität und Aktivität im Kunstwerk* (Müller u.J. Kiepenheuer Verlag, Potsdam, 1931).

¹⁰ *Ibidem*, p. 81. Aceste idei își găsesc o neașteptată corespondență într-o carte consacrată analizei structurale a artei, scrisă de Jack Burnham, *Kunst und Strukturalismus*, DuMont, Köln, 1973, cu precădere capitolul *Strukturele Analysen*, p. 64–162.

FUTURISMUL ITALIAN ȘI MOȘTENIREA SA CULTURALĂ ÎN ROMÂNIA INTERBELICĂ: ÎNTRE AVANGARDĂ ȘI „TÂNĂRA GENERAȚIE”

PAUL CERNAT

În volumul *Avangarda românească și complexul periferiei. Primul „val”*¹, identificam două filiere distincte ale asimilării futurismului în România: una strict estetică (pe linia revoluționarismului mașinist și progresist al avangardiștilor de la „Contimporanul”, „Punct”, „75 HP” și „Integral”, anticipat de „revoluționarii” simbolişti de la 1912) Ion Minulescu în primul rând), alta ideologică (în linia fascizantă, războinică, biologită și eugenistă a discipolilor lui Nae Ionescu, el însuși, se pare, admirator în tinerețe al lui Marinetti²). Orientați prioritar spre stânga politică, reprezentanții primei „filii” nu preiau și ideologia fascistă, războinică a mișcării, limitându-se doar la patosul ei antiburghez; simpatizează însă și adoptă, o vreme, ceva din recuzita ei artistică (*parole in libertà*, eliptismul telegrafic, lexicul tehnologic și sportiv, dinamismul „metropolitan”, directetea „virilă”, vehemența polemică, jocurile tipografice de tip *tavole* etc.) pe fundal constructivist. Ceilalți, dimpotrivă, evită anarhismul sintactic, preluând cu precădere „filozofia” și politica futuristă. În cazul celor dintâi, avem de-a face cu o separare a esteticului față de politic, în ciuda „activismului” proclamat. În cazul celor din urmă – cu un refuz *de facto* al acestei „autonomizări”. Există deja câteva monografii competente ale relațiilor dintre futurismul italian și avangarda românească – e vorba în special de cărțile Emiliei Drogoreanu apărute în ultimii ani la edituri din România și Italia³, însă ele nu urmăresc incidențele respectivului curent și în afara perimetrului avangardei istorice propriu-zise. Cât privește denominația, deseori uzitată, de „tânăra generație” interbelică, ea nu ar trebui atașată exclusiv grupării lui Eliade et Co., ci s-ar cuveni extinsă inclusiv asupra unei părți a avangardei interbelice autohtone și a modernismului literar românesc din anii '30. Amintesc în treacăt că o publicație efemeră, de orientare filocomunizantă a lui Gellu Naum din 1934 se intitula chiar... *Tânără generație*.

Alături de filiera Marinetti, Soffici, Carrà, Buzzzi et Co., o altă cale – indirectă și discretă – de asimilare a etosului futurist în cultura română a reprezentat-o, fără îndoială,

¹ București, Editura Cartea Românească, 2007. Nu intenționez să reiau aici „dosarul” receptării futurismului italian în România, examinat prob într-o serie de studii anterioare semnate de Mihaela Șchiopu, Adrian Marino, Geo Șerban sau Ioana Vlasiu. Prezentul eseu își propune doar să schițeze un posibil cadru de (re)examinare a culturii, literaturii și artei radicale din interbelicul autohton.

² Cf. Constantin Beldie, *Memorii*, București, Editura Albatros, 2000.

³ *Sincronie și specificitate. Influența futurismului italian asupra avangardei românești*, Pitești, Editura Paralela 45, 2004, și *Futurismo, dadaismo e avanguardia romana: contaminazioni fra culture europee*, L'Harmattan-Italia, Torino, 2006.

influența „renegatului” Giovanni Papini – unul dintre spiritele tutelare ale tânărului Mircea Eliade. Teoriile lui Roger Griffin din recentul studiu *Modernism and Fascism*⁴ – cu un titlu amintind volumul *Futurismo i fascismo* al lui F.T. Marinetti – despre „modernismul epifanic” opus celui dezvrăjit, postiluminist, sunt confirmate de atitudinile interbelice ale aceluiași Eliade (v. articolele *Recunoștință futurismului*, *Scrisori către un provincial. Împotriva Moldovei*, *Apologia virilității* ș.a., dar și etosul unor romane, ca *Întoarcerea din rai* sau *Huliganii*), de *Schimbarea la față a României* (1936) a lui Emil Cioran și de alți „antimoderni” autohtoni de plan secund și terț (Emil Riegler-Dinu etc.). *Antimoderni*, desigur, în sensul lui Antoine Compagnon din seminala sa lucrare apărută în 2005 la Gallimard⁵. „Revoluția conservatoare” îmbrățișată de mulți tineri intelectuali în a doua jumătate a anilor '30 are, ea însăși, o semnificație ideologic amibiguă, vizând de regulă restaurarea valorilor tradiționale cu instrumente tipic modern(ist)e. De altfel, ca și în cazul național-socialismului german, nici originile intelectuale ale fascismului italian – aflat în simbioză cu futurismul – nu sunt debitoare dreptei tradiționale, ci unei stângi heterodoxe – ilustrate preponderent de sindicalismul antidemocratic al lui Georges Sorel – cu altoi nihilist și vitalist nietzschean. Opțiunile totalitare – de stânga sau de dreapta – ale „furioșilor” noștri din deceniul al patrulea au fost, să nu uităm, niște opțiuni de „ultimă modă”, perfect „sincronizate” cu deplasarea spre totalitarism a marilor puteri europene (Germania, Franța, Italia, fără a mai vorbi de Rusia sovietică). Respingând valorile unei Europe „decadente”, „epuizate”, ele pledează – cu patosul profetismului naționalist – în favoarea unei „culturi a regenerării” și a restaurării unei himerice „măreții imperiale” premoderne (Roma, Bizanțul). Cultul biologist, vitalist al forței, al corpului și al instinctualității, spiritul războinic, militarist și retorismul „bombastic”, flamboaiant-imprecatoriu, estetizarea violenței „charismatice”, elogiul „barbariei” juvenile, misoginismul cu antisentimentalismul aferent, gustul pentru aventură și pentru experiențele extrem(ist)e (*vivere pericolosamente*) sunt însă elemente puse prima dată în undă – cu pasiune anarhistă – de către futurismul italian în manifestele sale dintre 1909 și 1914. Nu putem ignora, apoi, parțiala convergență de atitudine dintre manifestele avangardei istorice și cele așa-zicând generaționiste din 1927–1928 (*Urmuz premergătorul* al lui Bogza, respectiv *Manifestul Crinului Alb* din „Gândirea” al lui Petre Marcu-Balș, Sorin Pavel și Ion Nestor). Rasismul vârstei, mitologia vitalistă a tinereții purificatoare, oroarea față de pozitivismul și raționalismul „bătrânilor” formați înainte de Primul Război Mondial sunt elemente comune, dincolo de importantele diferențe („noua spiritualitate” a tinerei generații vs laicismul avangardiștilor). Trebuie spus, pe de altă parte, că futurismul va fi preluat de „tinerii furioși” ca un ingredient printre altele. În articolul *Recunoștință futurismului*, din 1929, Eliade nu îl prizează „în literă”, ci „în spirit” – oarecum heterodox, pe urmele lui Papini din *Il mio futurismo*. Iar Cioran, în *Schimbarea la față a României*, îi topește ingredientele într-o sinteză modern-dictatorială, unde „muzica atonală” și „arhitectura funcțională (stil Le Corbusier)”⁶ stau alături de „filozofiile nesubstanțialiste” sub semnul „valorilor reversibile și automate” și al culturii de masă, „funcționalistă, antilibertară și antiindividualistă”: „Cine nu înțelege marile orașe și cine se simte străin monumentalului industrial nu va pricepe nimic din mișcarea maselor moderne, din pornirea lor de a răsturna ordinea existentă, dar mai cu seamă din a-și crea o nouă conștiință”, cu o exaltare flamboaiantă amintind frapant de „estetizarea violenței” de la Marinetti.

⁴ *Modernism and Fascism: The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, Palgrave, 2007.

⁵ *Les Antimodernes*. De Joseph de Maistre à Roland Barthes, Gallimard, 2005, trad. rom. de Irina Mavrodin și Adina Dinițoiu, pref. de Mircea Martin, București, Editura Art, 2008.

⁶ București, Editura Vreamea, 1936, p. 158.

În volumul *Privind înapoi, modernitatea* (v. *Romanul românesc interbelic: problema canonului*)⁷, Sorin Alexandrescu plasează sub umbrela „modernismului etic”, radical, antiautonomist și transestetic atât avangardele „istorice” ale epocii, cât și „tânăra generație” interbelică a lui Eliade, Cioran et Co. Încadrare stimulativă, dar care comportă unele nuanțări, căci prima noastră avangardă e mai apropiată de modernismul estetic „moderat” decât de falanga autenticistă și spiritualistă. Abia al doilea „val”, coagulat în jurul revistelor „unu” (1928–1932) și „Alge” (1931–1932) se situează în proximitatea „tinerei generații”. Ideologic și cultural, cele două tendințe par opuse și, până la un punct, chiar sunt. Totuși ele țin de aceeași sensibilitate, de același *Weltanschauung* modern radical.

Într-un eseu mai recent (*Modernism și antimodernism. Din nou, cazul românesc*)⁸, Sorin Alexandrescu își adaptează însă abordarea teoriilor lui Griffin și Compagnon, nuanțând-o venit și plasându-i în categoria „antimodernilor moderni” sau a „modernilor reacționari” [*nota bene*, nu a tradiționaliștilor de tip Iorga–Crainic!] pe majoritatea membrilor tinerei generații interbelice, pe Lucian Blaga, Nae Ionescu, C. Brâncuși și – cu unele precauții – pe avangardiști. Ipoteza mea de lucru, pe care o voi dezvolta într-un studiu viitor, are în vedere considerarea avangardei și a „tinerei generații” nu doar drept *polar opposites*, ci și ca fețe ale aceluiași fenomen radical de criză a modernității. Literar și cultural, „tânăra generație” poate fi rediscutată ca avangardă spiritualistă, „autenticistă” și „experiențialistă”, existențialismul ei eclectic – amestec de *Lebensphilosophie*, vitalism nietzschean, morfologie spengleriană, iraționalism spiritualist ș.a.m.d.

În mod simptomatic, tânărul Mircea Eliade va refuza – în articolul *Scrisori către un provincial*, dar nu numai – „minciuna estetică” și efeminarea lirică a „literaturii Moldovei”, în numele unei „literaturi a adolescenței” eroice, activiste și virile, violent denotative și franc autobiografice. Pledând pentru o „virilizare” a literaturii (în opoziție cu „efeminarea” ei lirică, romantică sau pseudo-decadentistă ilustrată, între altele, de romanele lui Ionel Teodoreanu), atitudinea sa tematizează vehement ideea conflictului între generații, a unui clivaj de mentalitate între „tineri” și „bătrâni”, mai precis: între generația celor formați în Vechiul Regim – pozitivistă, îngust-scientistă, a-spirituală, decepționistă, ipocrită, devitalizată etc. – și generația vitalistă a „anilor nebuni”, emancipată de sentimentalismul estetizant și melancolic al Decadenței *fin-de-siècle*. Faptul că diferența de vârstă dintre reprezentanții celor două categorii este, câteodată, numai de câțiva ani nu trebuie să ne înșele prea mult. În momentele de fractură dramatică ale istoriei, câțiva ani pot însemna enorm, iar cantitatea de experiență condensată înaintea și în timpul Primului Război a fost decisivă inclusiv în procesul de formare a „generației Marii Uniri”⁹.

Există în epocă o întreagă frenezie a convertirilor – religioase, politice... – proprie modernității radicale, o modernitate în cadrul căreia entuziasmul revoluționar, novator, se răstoarnă adesea în contrariul său. De aici, o serie de paradoxuri constitutive. Fascinației unora dintre avangardiștii francezi ai anilor '30 față de René Guenon (comună, la noi, unui Marc-Mihail Avramescu, „urmuzian” convertit de la iudaism la ortodoxie, via ezoterismul „Tradiției primordiale”) vin să i se adauge exemplul pionierului dadaist Hugo Ball, convertit de la anarhism la misticismul catolic și călugărit în Elveția, sau cel al pictorului futuristo-dadaist Giulio Evola, devenit (sub numele latinizat Julius) militant antimodern al ezoterismului

⁷ Traducere de Ramona Jugureanu, București, Editura Univers, 1999, p. 125–148.

⁸ În vol. colectiv (coordonator: Sorin Antohi) *Modernism și antimodernism. Noi perspective disciplinare*, București, Editura Cuvântul, Colecția *Addenda*, 2008, p. 103–161.

⁹ Folosesc accepția din eseu *Generație* al lui Mircea Vulcănescu, apărut pentru prima dată în revista „Criterion”, nr. 2, 15 noiembrie–1 decembrie 1934.

hermetic de coloratură „revoluționară” fascistă. Alături de amintitul Avramescu, mai putem cita – pe teren românesc, de astă dată – cazurile unor Mihai Vâlsan (convertit, via ezoterismul guenonian, la islamism), Sandu Tudor (gazetar ortodoxist de stânga, poet futurist-apocaliptic în tinerețe, călugărit sub numele Daniil la Schitul Rarău, membru al grupului isihast clandestin Rugul Aprins de la Mănăstirea Antim, în 1950, și mort în temnița de la Aiud), N. Steinhardt (evreu liberal-conservator preocupat de iudaism, convertit la ortodoxie în închisorile comuniste), fără a mai vorbi de sinuozitățile gândirii unor Mircea Eliade, Emil Cioran, Constantin Noica, Mihail Sebastian, Eugen Ionescu, Haig Acterian, Petre Pandrea, Miron Radu Paraschivescu ș.a.m.d.

Pe aceeași linie a relației dintre avangarda istorică autohtonă și „tânăra generație” se cuvin subliniate și afinitățile dintre reportajele (poematice sau prozastice) ale tânărului Geo Bogza și autentismul nud, biologizant al lui Mircea Eliade. Într-o însemnare diaristică din 1 martie 1932 (v. *Jurnal de copilărie și adolescență*), Bogza – aflat într-o criză „mistică” pasageră – se arăta tentat de o apropiere de Eliade și grupul său¹⁰, iar în 1939, autorul *Huliganilor* recenza elogios volumul bogzian de reportaje (*Țări de piatră, de foc și de pământ*), recuperându-l pe linia unui românism auster și „viril” (*Imagini dintr-o Românie aspră*). Preluat pe o filieră futuristă (Marinetti, Soffici), dar pus în slujba unei atitudini antifasciste (ca la Malraux sau Curzio Malaparte), reportajul cultivat de Geo Bogza după 1933 se întâlnește simbolic, în paginile revistei „unu”, cu dezideratele similare ale unui poet „gândirist”, de un ortodoxism... heterodox: Paul Sterian, autor al unui manifest intitulat *Să vină reporterul!* Nevoia de angajare, de directete a mesajului și expresiei, de realitate nudă (și de „adevăr” uman), refuzul „obscurităților” moderniste și al convenționalismului „ipocrit” în favoarea „vieții imediate” și a „marilor probleme ale lumii” echivalează, în gazetăria unor Bogza sau F. Brunea-Fox (Filip Brauner, inițial scriitor avangardist la revistele „Punct”, „Integral” și „unu” sub semnătura F. Brunea), cu o „demascare a burgheziei” și, totodată, cu un portret veridic al „țării reale”, mizere, ocultate de discursurile oficiale.

Înainte de Primul Război Mondial, futurismul italian a avut audiență mai ales în statele naționale tinere, marcate de voința industrializării și a deprovincializării, Anglia, Olanda, Germania sau țările nordice care au rămas aproape imune. Complexul periferiei, un anume bovarism al modernizării și al tehnicii ca vehicul de emancipare socială intră, de asemenea, în această ecuație. În Rusia, mișcarea inițiată de Marinetti, Soffici, Boccioni, Carrà și ceilalți cunoaște o mutație disidentă către 1913, Marinetti fiind privit ca un reprezentant al burgheziei militariste, iar afinitățile cu futurismul italian rămânând strict formale. În țări precum Polonia, Cehia sau Serbia se manifestă cu precădere influența futurismului rus. În altele (ca Ungaria, Croația, Slovenia) – cea a activismului expresionist german. Importanța sferelor culturale de influență continentală rămâne, în această privință, determinantă. În România, țară de limbă latină, unde influența culturală italiană se situează, până după 1945, pe locul al treilea după cea franceză și cea germană, ecourile futurismului rus sunt aproape absente, spre deosebire de cele marinettiste, iar cele care se înregistrează totuși sunt preluate pe filiere franceze sau germane. În schimb, noul curent italian – numit îndeobște „viitorism” – este prizat ca ultimă modă artistică în câteva cercuri intelectuale foarte restrânse. Primele zboruri aviatice, apariția cinematografului și a automobilelor, a unor oaze de modernitate accelerată, creaseră deja aprehensiunea unui nou stil de viață, modern și dinamic. Speranța unor schimbări revoluționare într-o societate patriarhală, preponderent rurală și conservatoare, era dublată de sentimentul apăsător al unui „sfârșit de veac” și de

¹⁰ București, Editura Cartea Românească, 1987, p. 412.

lume, privit cu angoasă de unii, cu un sentiment de așteptare entuziastă – de alții. Oricum, avangarda istorică europeană în întregul ei (inclusiv dadaismul și „mutanții” săi interbelici, suprarealismul și constructivismul) este imposibil de imaginat fără momentul futurismului italian, adevărat „arhetip” al ei. El este cel care face, în mod decisiv, trecerea de la paradigma unei culturi a epuizării și a decadenței, produs al destrămării vechilor regimuri și a marilor imperii europene (Austro-Ungar, Țarist, Otoman), la paradigma unei culturi a regenerării, aurorale, dinamice, vitaliste, autenticiste și radical-iraționaliste.

Dacă înainte de 1918 „ecourile” futuriste din România și textele de susținere – atâtea câte sunt – nu se concretizează și în producerea de texte „futuriste” (cu toate incidențele timide din poemele primului Tristan Tzara (*Furtuna și cântecul dezertorului*) sau ale lui Adrian Maniu (*Primăvară futuristă, Tisană sufletească*), fără a mai vorbi de „schitele și nuvelele aproape futuriste” ale viitorului Urmuz), după 1924, anul *Manifestului activist către tinerime* al lui Ion Vinea din „Contimporanul”, ele încep să apară. Ilarie Voronca, Mihail Cosma, Stephan Roll, Filip Corsa, F. Brunea, Ion Călugăru și alți câțiva „aplică” entuziast poetica „viitoristă” în versurile lor (culminând cu experimentul sincretic al revistei în număr unic „75 HP” și cu „pictopoezia” lansată de Ilarie Voronca și Victor Brauner). Totul – la un deceniu și jumătate după ecloziunea mișcării italiene, între timp oficializate și academizate de către Benito Mussolini... Foarte repede, aceste manifestări juvenile autohtone vor fi supuse însă unor critici „din interior”: chiar în „75 HP”, Ion Vinea – simpatizant moderat al lui Marinetti – denunță poetica „de frizeri” a „vorbilor goale” și „revoluția de cuvinte” a emulilor, pledând pentru o autentică „revoluție a sensibilității”. Către 1930, odată cu radicalizarea mișcărilor de extremă dreapta din România, militanții avangardiști de la revista „unu”, în frunte cu Sașa Pană, vor repudia drept fascist futurismul marinettist (agreat încă, în varianta edulcorată a lui A.G. Bragaglia, la „Contimporanul” lui Vinea și Marcel Iancu, dar abandonat de Voronca și Mihail Cosma, devenit între timp Claude Sernet), pledând în favoarea unui „revoluționarism” suprarealist de orientare comunizantă. Caracterul politic al futurismului italian (analizat de Walter Benjamin în *Opera de artă în epoca reproducerii mecanice*) nu poate fi disociat de cel filozofic și estetic nici în opinia unui vechi militant „academic” al simbolismului neoclasicizant precum Ovid Densusianu. În seria sa de conferințe antebelice (publicate în volum abia după 1920) despre *Sufletul latin și literatura nouă*¹¹, criticul universitar respinge „dezechilibrul” și „barbaria” futuriste în care vede (și) o expresie a influenței „spiritului prusac” (cu referire la vitalismul lui Nietzsche, dar și la alianța politico-militară a Puterilor Centrale – Italia, Germania, Austro-Ungaria – din timpul Primului Război Mondial), opuse raționalismului solar al latinității francofile. Dimpotrivă, Felix Aderca, într-un articol-reper publicat în 1922 în revista craioveană „Năzuința” (*Ce este viitorismul*), vedea în aceeași mișcare inclusiv o formă de înnoire (benignă) a „politiceii”.

Când în mai 1930 F. T. Marinetti vizita „oficial” pentru prima dată România la invitația Asociației Culturale Italo-Române (prilej cu care va susține la București trei conferințe în limba franceză, însoțite de proiecții), el va fi primit cu toate onorurile de Societatea Scriitorilor Români, de Academia Română și de gruparea criptoavangardistă de la „Contimporanul”, care va încerca să și-l revendice cu acest prilej¹². Dimpotrivă, revista „unu” se va delimita radical de respectiva vizită, refuzând să participe la caucionarea academicianului futuristo-fascist pe care, până în urmă cu doi ani, îl creditase. Moștenirea estetică – benignă, în fond – a futurismului italian începuse să devină istorie literară. Cea politică, în schimb, abia începea să-și vădească efectele maligne.

¹¹ Vol. I-II, București, Editura Casa Școalelor, 1922.

¹² V. și Teodor Vărgolici, *Istoria Societății Scriitorilor din România (1908-1948)*, București, Editura 100 + 1 Gramar, Colecția Sinteze. Documente. Eseuri, 2002, Drogoreanu, 2004, *op. cit.*, Cernat, 2007, *op. cit.*

L'avant-garde et la « jeune génération »: l'héritage du futurisme italien en Roumanie d'entre-deux- guerres

Résumé

En reconsidérant l'antinomie avant-garde – tradition, notre texte met en évidence des aspects différents de la réception du futurisme en Roumanie de l'entre-deux-guerres. Il s'agit, d'une part, de la critique de la civilisation européenne, « décadente » et « épuisée », et d'autre part de l'éloge de l'esprit guerrier, de l'instinct, de la vitalité et de la force. Ce sont des valeurs qui traversent les écrits de « la nouvelle génération » éduquée par Nae Ionescu et qui vont trouver leur débouché dans le nationalisme et le fascisme. On peut également les identifier dans les manifestes de l'avant-garde, fait qui démontre que les idées futuristes ont été assimilées au-delà du niveau purement esthétique.

„LUMEA TREBUIE REINVENTATĂ”. CÂTEVA NOTE DESPRE PICTOPOEZIE ȘI FUTURISM

IRINA CĂRĂBAȘ

Lumea trebuie reinventată. Mereu inedit. De aceea, invenția D-lor Victor Brauner și Ilarie Voronca – *pictopoezia* apare ca răspunsul unei necesități imediate. *Pictopoezia* e sinteza artei noi și ar putea fi ea singură justificarea grupărei 75 HP¹.

Istoriile avangardei românești nu discută și nici măcar nu menționează un grup de avangardă independent legat de „75HP”. Aserțiunile mai sus citate anunță mai degrabă intenția constituirii decât existența propriu-zisă a unui nou grup. S-ar fi produs astfel o aliniere la conveniențele lumii avangardei care asocia ideea de grup cu ideea de revistă.² Cert este însă că cei care publică în revistă, Marcel Iancu, M.H. Maxy, Victor Brauner, Stephan Roll, Mihail Cosma, Ilarie Voronca, F. Brunea, Ion Vinea, sunt colaboratorii avangardiști ai „Contimporanului” și, mai recent, ai „Punctului”. Anul apariției „75HP” – 1924 – a produs, s-a menționat în nenumărate rânduri, evenimente cruciale pentru avangarda românească. Acest răstimp a fost marcat de o acută conștiință de sine ce a avut ca urmare, pe de-o parte, (auto)identificarea unor figuri literare sau artistice, deja cunoscute sau în emergență, cu avangarda și, pe de altă parte, dorința și nevoia unei solidarități de grup. Desigur, procesul de constituire a avangardei românești se desfășoară între acești doi versanți ce nu trebuie gândiți ca fiind izolați, ci în continuă comunicare. Astfel, identitatea personală și identitatea de grup de avangardă interrelaționează și se contamenează reciproc.

Din această perspectivă, publicarea lui „75HP” poate fi considerată ca o declarație de autonomie a doi tineri de 20 de ani, un poet și un pictor, Ilarie Voronca și Victor Brauner, care deja fuseseră implicați în manifestările de avangardă de la București. De această dată, ei sunt cei care declanșează evenimentul. În calitate de editori ai noii reviste, uzează de toate mijloacele pentru a o dota cu un caracter manifest avangardist. Aspectul vizual spectacular al revistei pare a întări ideea că este vorba de o *dimostrazione*³ a unei maturități avangardiste.

¹ Alex. Cernat [Ilie Voronca], în „75HP”, p.11.

² Ilarie Voronca explică într-un articol cvasisimultan din „Punct” că, înainte de „75HP”, nu exista o revistă cu ideologie proprie, de aceea meritul său este de a fi „deschis brusc necesitatea unei mișcări.” A se vedea Ilarie Voronca, *Constatări*, în „Punct”, 2, 1924, p.2.

³ Folosesc termenul „dimostrazione” prin analogie cu sensul pe care îl avea în pictura renascentistă, acela de lucrare sau detaliu conceput(ă) ca probă a măiestriei artistului.

acest tip de structurare este acceptabil, următoarea pereche care umple aproape în exclusivitate restul publicației este chiar Ilarie Voronca și Victor Brauner. Colaborarea celor doi se petrece pe mai multe paliere: există, ca în cazurile de mai sus, o alăturare text – imagine și, mai mult, concepția grafică a lui Brauner se simte în toate textele revistei. Întâlnirea dintre literatură și pictură are de asemenea, susține chiar un articol din „75HP”, motivații ce depășesc afinitatea personală și vizează însăși natura modernității. Aceasta justifică congruența celor două, literaturii ca „triumf al cerebralității” îi corespunde pictura „în erecțiunea masivă constructivistă”, ambele participând la „cercetările moderniste”⁵. Cel mai captivant aspect al colaborării dintre Voronca și Brauner este „pictopoezia”, o variantă de poezie vizuală concepută ca „piesă de paradă” a publicației.

ET PICTURA ET POESIS

„75HP” rămâne una dintre vedetele avangardei românești, iar comentatorii nu uită niciodată să o menționeze. Cu toate acestea, caracterul excepțional pare a fi generat o singurătate interpretativă. Există extrem de puține texte care îi sunt dedicate în exclusivitate. Aceeași soartă este împărtășită și de pictopoezie, deși deschide o problemă interesantă asupra raporturilor cuvânt – imagine și asupra utilizărilor termenului de „sinteză”, crucial pentru avangarda românească în ansamblu. În bibliografia „75HP” se pot menționa numai două titluri: prefața cuprinzătoare a Marinei Vanci-Perahim la ediția anastatică a revistei⁶ și capitolul consacrat publicației de Emilia Drogoreanu în cartea sa *Influențe ale futurismului italian asupra avangardei românești. Sincronie și specificitate*⁷. Dacă studiul introductiv menționat nu permitea considerații extinse asupra pictopoeziei, ea devine, în schimb, centru de greutate al celei de-a doua referințe. Emilia Drogoreanu pune sub semnul futurismului italian întreaga concepție și înfățișare a revistei. Pictopoezia servește drept argument acestei teze, nefiind altceva, în viziunea autoarei, decât o variantă de poezie vizuală futuristă.

Fără îndoială, „cuvintele în libertate” teoretizate de Marinetti, precum și jocul tipografic cultivat de futuriști, au jucat un rol hotărâtor în (re)nașterea poeziei vizuale în secolul al XX-lea. Ar fi însă riscant de susținut că pictopoezia își găsește sursele exclusiv în futurism, așa cum susține Emilia Drogoreanu. La 1924, poezia vizuală nu era practică numai de futuriști, ci devenise un bun comun al avangardei. Cei zece ani și mai bine scurși de la inventarea cuvintelor în libertate și inventarea pictopoeziei presupun o stratificare a experienței și o multiplicare a filonilor. În cele ce urmează voi încerca să identific o parte dintre acestea și totodată să le înfățișez interacțiunile sau coexistențele.

Pictopoezia, amestec de cuvinte și forme colorate, se integrează perfect în ansamblul revistei, aceasta fiind concepută ca un obiect la care designul este unul dintre producătorii de sens. Niciuna dintre revistele românești de avangardă nu se apropie de inventivitatea de aici. Pe de-o parte, frappează culoarea, la combinația roșu – negru, curentă în revistele dadaiste sau constructiviste, se adaugă și un al treilea element, galbenul. Culoarea a fost în general rar utilizată în tipărirea avangardei românești și atunci numai cu ocazia unor numere speciale sau/și pentru anumite reproduceri sau zone ale tipăriturii⁸. De asemenea, dispoziția

⁵ 1924, articol nesemnat, posibil Ilarie Voronca, în „75HP”, p. 11.

⁶ Marina Vanci-Perahim, „75HP”, *La revue pictopoétique*, în ediția anastatică a revistei „75HP”, Ed. Jean Michel Place, Paris, 1993, p. 7–19.

⁷ Emilia Drogoreanu, *Revista „75HP” – un termen de comparație pentru scriitura tipografică futuristă*, în *Influențe ale futurismului italian asupra avangardei românești. Sincronie și specificitate*, București, 2004, p. 179–235.

⁸ A se vedea cele două numere din „Contemporanul” (49 și 50–51, 1924) apărute în preajma expoziției internaționale organizate de acesta. Coperta sau numai titlul beneficiază în general de tratament colorat. Toate

tipografică este și ea excepțională. Încearcă să aducă împreună mai toate inovațiile avangardei: jocurile de fonturi, renunțarea la citirea tradițională a textului și orientarea lui în varii direcții, fie în câmpul aceleiași pagini, fie cu variații de la pagină la pagină. Un tratament similar se aplică și imaginii care se deplasează odată cu textul și care, datorită aspectului vizual al acestuia, poate fi percepută ca parte a unui ansamblu în care cuvântul și imaginea conviețuiesc. Prin urmare, în „75HP”, pictopoezia viețuiește într-un mediu „natural” în care a citi înseamnă, în egală măsură, și a privi. Poezia vizuală se naște nu numai dintr-o teorie modernă a literaturii, ci și din preocuparea pentru o anume materialitate și expresivitate a tipăriturii care, la rândul ei, implică în mod diferit cititorul.

Deși poezia vizuală nu a avut printre avangardiștii români un răsunet amplu, câteva exemplare se găsesc în toate revistele editate de aceștia. Cu excepția textului nepoetic (mai puțin poetic) al lui Maxy, *Cromometraj pictural*, a cărui structură vizuală schematică se apropie cel mai mult de experimentele futuriste, celelalte piese fac parte din familia caligramei. Apariția lor vizuală se produce în limitele figurativului, chiar dacă, de cele mai multe ori, este vorba de o formă abstractă pe care dispoziția textului o alcătuiește.

Pictopoezia se construiește mai degrabă asemenea unei imagini. Într-un spațiu delimitat, precum cel al unei pânze sau al unei bucăți de hârtie, se suprapun și se intersectează forme geometrice și cuvinte de diverse mărimi. Formele abstracte colorate funcționează ca spații de inscripționare a cuvintelor, antrenând astfel o dublă relaționare: pe de-o parte, forma urmează traseul cuvântului, pe de alta, îl închide într-o configurație destul de rigidă. Acest ansamblu de forme nu este disonant în raport cu celelalte lucrări de grafică reproduse în revistă, fie că aparțin lui Brauner sau lui Maxy sau Iancu. Cercetarea relației dintre forme abstracte trădează interesul pentru constructivism, instituit la acea dată prin numeroase texte și de expoziția internațională „Contimporanul”. Aceleiași sferă îi aparține și cubismul, considerat de avangardiști un punct de cotitură în nașterea abstracției și deci și a constructivismului. Modelul colajului subzistă în modalitatea în care cuvintele și formele pictopoeziei dispar unele sub altele, dar aici nu intervine și întâlnirea unor materialități diferite. În ciuda omogenității suprafeței, cuvintele par a fi extrase, poate decupate din contexte diferite – de aici mărimi și fonturi diverse – și juxtapuse aleatoriu într-un spațiu dat. Nu există direcții de lectură, cititorul este cel care preia conducerea actului de interpretare.

PICTOPOEZIA, IMAGINE A METROPOLEI

Pentru cei mai mulți comentatori ai avangardei românești, pictopoezia este una singură, și anume cea descrisă mai sus și aflată pe o pagină a revistei al cărei titlu o anunță. Ea este însoțită de o definiție tautologică ce refuză identificarea cu vreun domeniu tradițional și îi stipulează autonomia: „PICTOPOEZIA NU E PICTURĂ. PICTOPOEZIA NU E POEZIE. PICTOPOEZIA E PICTOPOEZIE”. Aceasta este însă, așa cum este notat pe aceeași pagină, „Pictopoezia nr. 5721”. Desigur că numărul este ales aleatoriu, dar susține ideea că pictopoezia este un tip de producție artistică analog construcției⁹.

revistele au adoptat în răstimpuri această strategie de atragere a privirii. „Alge” va prefera să tipărească direct pe hârtie colorată.

⁹ Unele dintre lucrările reproduse chiar în „75HP” poartă numele de construcție: M.H. Maxy, *Construcție senzuală*, p.5 sau Victor Brauner, *Construcție*, p.1 și p.6. Construcția este un subiect intens dezbătut în mediul constructivist și nu numai; ea desemnează atât obiectul, cât și principiul său de alcătuire. Cei mai mulți echivalează construcția cu o metodă de organizare universală care integrează principii dinamice, energii și tensiuni și care este valabilă în toate domeniile: viață urbană, creativitate, evoluție biologică, muncă, economie, tehnologie, sisteme politice.

minore. Lajos Kassák scrie numeroase texte despre publicitate, noua tipografie, poster, editarea vizuală a cărților – domenii inextricabil interconectate – propunându-le ca trăsături esențiale ale prezentului. Iată ce spune în mai multe rânduri: „Reclama este o artă «aplicată», iar artistul care o produce, un creator social”¹¹.



Fig. 3. Ilarie Voronca și Victor Brauner, *Pictopoezie, nr. 2*, în „75 HP”.

Unele reviste de avangardă românești alocă un mic spațiu și publicității, și unele tipologii de reclame par a împărtăși chiar o structură similară cu pictopoezia.

În ambele variante de pictopoezie se amestecă printre cuvinte și două nume ale unor firme producătoare de tehnică relativ nouă la acea vreme, Kodak, cu aparate de fotografiat și accesorii, și Osram, cu becuri. Pe de-o parte, electricitatea, fundament al multor invenții tehnice și paradigmă a vitezei, pe de alta, fotografia, imagine produsă prin medierea mașinii, dar și metaforă a privirii instantanee, rapide, fixează împreună coordonatele metropolei. Acestea sunt doar exemple din vocabularul pictopoeziilor ce aparține în întregime lumii citadine. Astfel, pictopoezia poate fi considerată o reprezentare a orașului modern, tehnicizat, care își oferă mărfurile unei societăți cosmopolite (a se vedea cuvintele în franceză sau italiană). În același timp, orașul înseamnă transformare, mișcare, suprapunere, privire fragmentară și o multiplicitate de trasee în fața cărora locuitorii, asemenea cititorilor

¹¹ Lajos Kassák, *The Advertisement*, în Lajos Kassák, *The Advertisement and the Modern Typography. Writings and Designs*, Kassák Museum, Budapest, 1999, p.10.

pictopoeziei, trebuie să aleagă. Din acest punct de vedere, pictopoezia este convergentă cu alte texte sau imagini din „75HP” ce aparțin, prin vocabular, tematică și organizare tipografică, aceleași lumi urbane.

În orice caz, implicarea artiștilor în domeniul publicitar a fost capitală pentru consolidarea inovațiilor tipografice moderne. În același timp, reclama presupunea dintru început o mai mare libertate formală, constitutiv astfel un spațiu deschis experimentului.

PICTOPOEZIE ȘI FUTURISM ?

Versiunea „princeps” a pictopoeziei sustrage cuvintele oricărui context pentru a le dezvălui forța proprie și a deveni astfel echivalente ale formelor abstracte. Constructivismul, de la care cei doi inventatori ai pictopoeziei se reclamau, nu este preocupat numai de interacțiunile formelor abstracte, ci și de materiale și materialitate. Cuvântul se încarcă în egală măsură cu această valoare ce pare a fi mai degrabă caracteristică artelor. De asemenea, utilizarea cuvântului „în sine” tinde să își depășească semnificația într-o limbă sau alta și să se înscrie într-un utopic limbaj universal¹². Preocuparea pentru cuvânt ca material esențial al poeziei se citește și în textele contemporane pe care Ilarie Voronca le publică în „Punct”, ele oferind o nouă lentilă de a privi pictopoezia: „Artistul adevărat creează direct fără simbol, în pământ, lemn sau verb, organisme vii, mașini spintecând drumuri, strigăte tresărind violent ca în furtună acoperișuri. Cuvintele obțin astfel propriul lor sens, boxând sau îmbrățișându-se între ele”¹³. Aceeași categorie de aserțiuni se succed și mai jos în același text: „Verbul, întrebuițat pur, asemeni materialelor din construcțiile plastice, capătă o semnificație neînregistrată de dicționar” sau „Cuvântul liber, fulgerător, alunecă sigur ca un stilet în meninge cititorului”.

Interesat de istoria avangardei, Voronca inserează printre frazele cu caracter de manifest un scurt episod dedicat „cercetărilor asupra cuvântului considerat în el însuși”. În lista celor implicați se amestecă poeți și artiști din mai multe generații. Începuturile stau sub semnul lui Mallarmé și Rimbaud, iar apoi se structurează în trei grupuri, fără a fi comentate eventualele diferențe dintre ele: mai întâi Marinetti, apoi un nucleu cubist care îi aduce împreună pe Apollinaire, André Salmon, dar și pe Braque și Picasso și, în final, cele mai recente experimente „după război” aparținând dadaistilor, care sunt citați în bloc. Sunt incluși astfel Arp, Schwitters, Iancu, Tzara, Picabia, Souppault. Preferința sau atașamentul lui Voronca pentru cei din urmă pare a fi confirmată de repetarea lor, și totuși multe dintre formulările din textul său au fost mai degrabă considerate a aparține unui discurs de sorginte futuristă¹⁴. Mai ales insistența cu care Voronca cere renunțarea la sintaxă și gramatică întâlnește ideile lui Marinetti, destul de larg difuzate în publicațiile românești, inclusiv în cele de avangardă¹⁵. Receptarea futurismului a fost, fără îndoială, importantă pentru avangarda românească, având funcție de catalizator, mai ales în poezie¹⁶.

¹² Pentru discutarea câtorva ipostaze ale proiectului unui limbaj universal, așa cum a fost el conceput de felurite grupuri de avangardă, a se vedea Sonia de Puineuf, *Au commencement était l'Alphabet. L'avant-garde internationale en quête de la langue universelle. 1909–1939*, în „Cahiers du Musée National d'Art Moderne”, 102, iarna 2007–2008, mai ales p. 48–57.

¹³ Ilarie Voronca, *Gramatică*, în „Punct”, 6–7, 1924, p.3.

¹⁴ Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, București, 2000, p.185–186.

¹⁵ A se vedea două texte semnate de Marinetti publicate în „Contimporanul” într-o perioadă cvasicontemporană lui „75HP” și la care Voronca a avut cu siguranță acces: F.T. Marinetti, *Sensibilitatea futuristă*, în „Contimporanul”, 44, 1923, p.3, și idem, *Cuvinte în libertate*, în *op. cit.*, 50–51, 1924, p.5.

¹⁶ Pentru detalii și varii perspective asupra rolului și percepției futurismului în România, a se vedea Adrian Marino, *Echos futuristes dans la littérature roumaine*, în „Synthesis”, V, 1978, p. 207–227; Ion Pop,

Poezia scrisă de Voronca în perioada apropiată pictopoeziei a fost și ea pusă sub semnul futurismului. Deși atașarea unei etichete de acest tip nu este întotdeauna relevantă pentru discutarea unui artist, accentuarea interesului lui Ilarie Voronca, de la acea dată, pentru futurism ar fi putut să aibă un cuvânt de spus nu numai în structura, ci în însăși inventarea pictopoeziei. Acest fapt a fost la rândul său unanim semnalat de cercetători, uneori în strictă relaționare cu teoria cuvintelor în libertate a lui Marinetti.

Singura care remarcă, fără a merge mai departe, asemănarea formală a pictopoeziei cu *Manifestul intervenționist* al lui Carlo Carrà este Marina Vanci-Perahim. Teoria Emiliei Drogoreanu, care alătură pictopoezia poemelor tipografice ale poezilor futuriști, nu este susținută de configurația vizuală. În cazul literaturii futuriste de acest tip, „vizualitatea” apare ca rezultat al structurii textului tipărit și al utilizării de caractere diferite din punct de vedere al dimensiunilor și al formei. Caracterul disruptiv al poemelor futuriste provenea din distribuția cuvintelor în spațiu, dar și din preferința pentru combinația fonturilor vechi (de exemplu gotice) cu cele mai noi. În schimb, pictopoezia mizează, după cum a fost deja menționat, pe direcționarea disjunctă a elementelor textului, dar caracterele sunt mai degrabă tributare concepțiilor constructiviste despre tipografie¹⁷. Diferența cea mai percutantă este faptul că futuriștii obțin un efect vizual prin medierea textualului, pe când pictopoezia suprapune cele două medii, imaginea participând cu propriile mijloace.

LA ÎNCEPUTUL ISTORIEI POEZIEI VIZUALE MODERNE

Toate aceste distanțări și nuanțări ale relației pictopoeziei cu futurismul nu ar vrea să o nege în mod absolut, ci să fie începutul unei reformulări. Nu numai scriitorii au fost atrași de experimentele ce presupuneau întâlnirea dintre cuvânt și imagine, acest interes a fost extrem de mare și printre profesioniștii celui alt termen al acestei perechi. S-ar putea spune că (re)inventarea s-a petrecut într-un context la care producțiile poezilor și pictorilor au participat în egală măsură. Schițarea acestui episod cultural va deschide, poate, mai mult semnificațiile pictopoeziei care se așează astfel într-o istorie deja constituită a genului.

S-a vorbit despre o criză modernă a limbajelor artistice care ar fi avut printre urmări impulsul de interogare a limitelor artei. În fapt, conștiința convenționalității limbajelor devine un motor al artei. Sub această umbrelă se poate așeza demersul unui personaj-cheie din istoria poeziei vizuale, Guillaume Apollinaire. Caligramele salem, la care începe să lucreze în jurul anului 1912, dispun textul astfel încât el să formeze o figură pe pagina tipărită, adeseori legată de conținutul poetic. Chestiunea întâietății sale în domeniul poeziei vizuale sau a relațiilor sale ambigue cu F.T. Marinetti (care, la rândul său, își revendică primatul) și cu futurismul interesează prea puțin discursul de față. Apollinaire are un rol important nu numai ca poet „vizual”, ci și ca intermediar între cubism și futurism, zone artistice favorabile experimentului vizual-literar. Intenția lui Apollinaire este de a obține în caligrame simultaneitatea specifică picturii/imagini. Ele ar reprezenta o transformare a percepției, de la analitic-discursiv la sintetic-ideografic. Există în epocă o fascinație pentru ideograma chinezească, privită mai puțin ca alteritate exotică și mai mult ca vehicol comunicațional,

Interferențe futuriste, în *op. cit.*, p. 177–190; Ioana Vlasu, *Accepții ale conceptului de futurism în critica de artă înainte de Primul Război Mondial*, în SCIA; 1997, p. 53–58; Paul Cernat, *Periferii futuriste. Receptarea futurismului italian în România antebelică*, în *Avangarda românească și complexul periferiei*, București, 2007, p. 83–95; Emilia Drogoreanu, *op. cit.*

¹⁷ Spre deosebire de futuriști care utilizează tipuri de caractere deja constituite, constructiviștii sunt inventatori de design tipografic; tipologia fontului „constructivist”, simplu și geometrizat, se regăsește de altfel în întreaga revistă. Pentru designul constructivist, a se vedea Steven Heller, *Merz to Emigre and Beyond: Avant-Garde Magazine Design*, Londra, Phaidon, 2000, p. 58–64.



Fig. 4. Poezie vizuală, în „Punct, 3”, 1925.

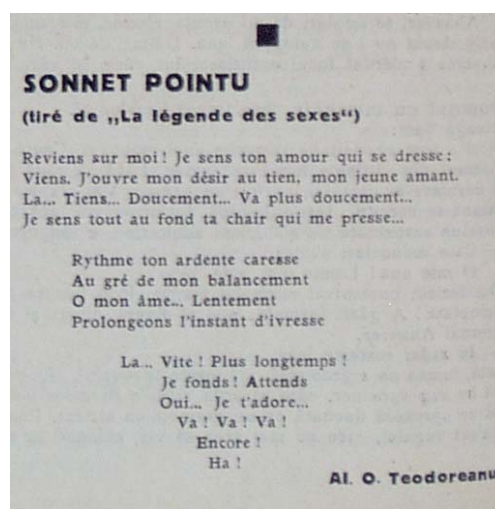


Fig. 5. Poezie vizuală, în „Contemporanul”, 70, 1926.



Fig. 6. Poezie vizuală, în „Contemporanul”, 75, 1927.

mai aproape de realitate (se credea că au origini pictografice), capabilă de a transmite mai multe idei simultan și totodată adecvată tendințelor simplificatorii ale societății moderne¹⁸. Apollinaire încearcă să investească cu puteri similare și caligramele, pe care de altfel le și numește într-o fază inițială „ideograme lirice”. După un prim impact de ordin vizual, textul caligramelor rămâne însă de citit. El reprezintă într-un fel un receptacol în care poetul adună fragmentele prezentului. Apollinaire manipulează elementele dispersate ale lumii moderne

¹⁸ Willard Bohn, *Modern Visual Poetry*, University of Delawar Press, 2001, p. 39–42. A se vedea și idem, *Circular Poem-Paintings by Apollinaire and Carrà*, în „Comparative Literature”, Vol. 31, No. 3 (Summer, 1979), mai ales p. 257–258.

transformându-le în material al artei, punând în practică în poezie ceea ce el însuși scrisese despre colajul cubist¹⁹.

Acesta are în comun cu caligrama aceeași dată (aproximativă) de naștere și chiar unele principii. Eterogenitatea colajului însă este mult mai acuzată deoarece, în cazul lui, pictura este pusă în dialog cu medii/materiale radical diferite. Confruntarea între acestea precum și confruntarea dintre text și imagine chestionează funcțiile și semnificațiile fiecărui mediu. Aceluiași context i se alătură interesul futuriștilor pentru estetica colajului. Teoria analogiei pe care F.T. Marinetti o lansează în *Manifestul tehnic al literaturii futuriste* poate fi considerat o transpunere în literatură a modalității generale de producere a colajului. Analogia ar servi suscitării de imagini poetice noi, fără a mai fi nevoie de ligamentele sintactice. Conectarea celor două substantive (de preferință) ce alcătuiesc o analogie se face, în schimb, cu ajutorul semnelor matematice²⁰. Pe de altă parte, unii pictori futuriști fac și ei un gen de colaj, care nu introduce propriu-zis elemente străine în pictură, ci le reprezintă²¹. Rezultă astfel o suprafață omogenă, apropiată din acest punct de vedere și de pictopoezia din „75HP”.

Un exemplu din această categorie de „colaje metaforice”, cum le numește Marjorie Perloff, aparținând lui Gino Severini va aduce câteva elemente suplimentare trasării unei istorii în care se înscrie și pictopoezia. El a încercat să îmbine interesul pentru ideografie cu teoria cuvintelor în libertate a lui Marinetti.

În imediată apropiere temporală, un alt artist futurist, Carlo Carrà, și-a propus un țel similar, să obțină o armonie vizuală între elemente picturale și poetice. *Festa patriotica* (*Manifesto interventista*), un colaj *de facto*, reușește să reprezinte, în descifrarea făcută de Willard Bohn, prin intermediul textului și indicațiilor de lectură pe care formele și disponerea lor le furnizează, o adunare populară privită de la înălțime²².

În iulie 1914, Severini publică în revista „Lacerba” condusă de Giovanni Pappini un desen cu un titlu marcat futurist *Danzatrice = Mare*, însoțită de precizarea „mots en liberté et formes”. Forme abstracte pe suprafața cărora sunt inscripționate cuvinte se suprapun și se intersectează, angrenate fiind într-o mișcare giratorie. Există cel puțin trei instanțe textuale ce pot desluși resorturile acestui proiect. Prima se situează în directă continuitate cu subtitlul asupra căruia Severini a insistat; este vorba de scrisoarea către Pappini ce însoțea desenul trimis spre publicare și care livrează o primă și succintă explicitare: lucrarea este descrisă ca „tentativo di letteratura-pittura cioè espressione plastica letteraria per mezzo di parole in libertà, onomatopée e forme”²³. Un alt text, de această dată cu țintă publică, vine, la puțină vreme, să circumscrie și conceptual acest tip de sinteză dintre literatură și pictură. Severini însuși lansează într-un articol din „Mercure de France” ideea unei ideografii futuriste care ar fi capabilă să suprapună într-o manieră nouă lizibilul și vizibilul: „Je n'ai pas cherché introduire un élément pictural-plastique dans la littérature ni un élément littéraire dans la peinture. J'ai entrevu la possibilité de trouver une forme nouvelle et autonome d'expression littéraire”²⁴. Un al treilea text cu intenții generalizante și militante (Severini îl intitulează „manifest”) își propune să argumenteze posibilitatea utilizării analogiei în domeniul imaginii. Analogia ar defini cel mai adecvat raportul operei de artă cu realitatea, raport calibrat la rândul său de un altul, între lumea externă și lumea mentală. Reprezentarea ar viza, așadar, senzația produsă de realitate în care fuzionează mai multe ordine ale percepției

¹⁹ W. Bohn, *Circular....*, p. 256.

²⁰ Marjorie Perloff, *The Invention of Collage*, în *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant-Guerre and the Language of Rupture*, The University of Chicago Press, 2003, p. 57–58.

²¹ *Ibid.*, p. 51.

²² Willard Bohn, *Celebrating with Carlo Carrà: Festa patriotica*, în „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 57, 1994, p. 672.

²³ Gino Severini *apud* W. Bohn, *Gino Severini and Futurist Ideography: Danzatrice = Mare*, în MLN, Vol. 109, No. 1, (Jan., 1994), p. 28.

²⁴ *Ibid.*, p. 29.

și memoriei. Totodată ea încearcă să capteze vitalitatea esențială a realului, centrală de altfel viziunii futuriste²⁵.

În afara acestor referințe textuale, pseudocolajul *Danzatrice = Mare* se află în compania unei serii de dansatoare²⁶ în care Severini construiește un sistem sintetic propriu, anunțat sau ulterior comentat de producția textuală. Reprezentarea dansului constituia nu numai o temă a vieții moderne, ci permitea și evocarea simultană a mișcării, sunetului și imaginii, iar în cazul desenului discutat aici și a cuvântului. Urmarea acestui ideal sinestezic va conduce la dispariția obiectului tangibil, lăsând loc unui amalgam de forme abstracte²⁷. Dacă elementele figurative sunt resorbite în ritmuri și culori, cuvântul se refugiază în titlu, conceput ca parte integrantă a lucrărilor. Ceea ce este citit spune ochiului ce să vadă. Tot titlul (de tipul: *Mare+Ballerina* sau *Mer=Danseuse*) semnalează modalitatea analogică ce structurează imaginea însăși.

Experimentele analogice infuzează numeroase teme și serii pe care Severini le face mai ales în anii următori lui 1912. Cuvântul participă activ fie pe marginea, fie în interiorul imaginii. Sistemul analogiei reunește realități îndepărtate nu numai când este vorba de aceeași lucrare, ci și de lucrări diferite. Se poate de pildă conecta *Mer=Danseuse* cu *Mer=Bataille*, dublând astfel analogia și sugerând posibilitatea continuării sale la infinit. Se naște, așadar, un sistem universal de echivalență între realități, între cuvinte, între mijloace ale reprezentării.

O temă propice pentru exersarea analogiilor și mai apropiată pictopoeziei românești pe care Severini o abordează în același interval și cu mijloace similare este orașul. Chiar dacă participă la exaltarea futuristă a modernității urbane, orașul lui Severini nu este unul generic, ci Parisul, orașul unde și-a petrecut mare parte din viață. El reține cu precădere aspectele noi legate de mișcare, deplasare, dinamism, ritm, tehnică. Este livrată astfel, în cele mai multe cazuri, imaginea unui Paris epurat de istorie, într-un fel întinerit prin prezența și mijlocirea tehnicii. Senzația vitezei ce îl caracterizează ar fi putut aparține oricărui alt oraș, dacă nu ar fi fost incluse cuvinte ce îl identifică și care funcționează în același timp pe post de coordonate ale citirii imaginii (11.23–24). Aici, cuvântul alături de semne și numere, așa cum apărea într-un proiect de manifest din aceeași perioadă, capătă o dublă valență, „realistă” (servind identificării) și emotivă²⁸.

Severini nu este unicul artist care a experimentat relația cuvânt – imagine și nici unicul preocupat de fixarea ei teoretică. Este de asemenea puțin probabil ca Victor Brauner sau Ilarie Voronca să fi citit numere din „Lacerba” sau „Mercure de France” care, în 1924, erau vechi de 10 ani și în care ar fi putut găsi textele artistului italian. Aceasta nu înseamnă, desigur, o ignorare totală a lui Severini, însă nici nu există un indiciu al legăturii între „letteratura-pittura” și pictopoezie. Se poate presupune că avem, mai degrabă, de-a face cu coincidențe terminologice și de ordin formal. Tocmai de aceea, exemplul lui Severini sugerează felul în care se poate desfășura elaborarea unei specii de artă similară pictopoeziei. De asemenea, el demonstrează că pictorii au contribuit semnificativ la ideea sintezei între cuvânt și imagine.

PICTOPOEZIA: UN PROIECT UNIVERSAL

Prin aducerea împreună a artei și a literaturii, pictopoezia se naște sub semnul sintezei. Mai mult, ea pare să facă parte dintr-un proiect mai amplu care vizează să adauge sintezei artelor sinteza experiențelor senzoriale. Chiar a doua pagină din „75HP” anunță inventarea

²⁵ *Ibid.*, p.37.

²⁶ Tema dansului este recurentă mai ales la începuturile carierei lui Severini. A se vedea catalogul *Gino Severini. The Dance 1909–1916*, curator Daniela Fonti, Peggy Guggenheim Collection, Skira, Milano, 2001.

²⁷ Ann Coffin Hanson, *The Disappearance and Reappearance of the Futurist Object*, în *Severini Futurista 1912–1917*, Yale University Art Gallery, New Haven, 1996, p. 35.

²⁸ Cf. Gino Severini, *La grande arte religiosa del XX secolo. Pittura de luce, de profondità, de dinamismo, in Luce+Velocità+Rumore. La città futurista di Gino Severini*, curator Daniela Fonti, Auditorium Parco della musica, Roma, 2005, p. 45.

de către Victor Brauner a „pictophonului” despre care se precizează succint în altă parte că ar produce muzică colorată. Fantasma tehnologiei care transformă ființa umană bătăuie modernitatea, dar acest dispozitiv aduce aminte, în primul rând, de „optophonul” lui Raoul Hausmann. Acest proiect pentru care Hausmann a elaborat schițe și note și care ar fi metamorfozat lumina în sunet era menit să doteze omul cu simțuri noi. Intensificarea experienței realului ar fi schimbat realul însuși. În orice caz, pentru Hausmann, ea devine o necesitate: „Cer expansiunea și cucerirea tuturor capacităților senzoriale”²⁹.



Fig. 7. Pagina finală din „75 HP”.

„Pictophonul” evoluează alături de „cablocardosteppul” inventat de un imaginar colaborator al revistei, Miguel Donville. Această mașinărie este și mai enigmatică, cel mai probabil are o oarecare legătură cu dansul. Pagina de anunțuri îi face public destinul internațional pe care îl va împărți cu pictophonul. Minarea textului prin ironie indică faptul că sinteza se realizează în primul rând la nivelul limbajului și că accentul cade pe inventarea cuvintelor; ele ar putea face parte din aceeași familie cu „dadaphone”, titlul neexplicat al unui număr din revista „Dada”³⁰. Ironia pare că dislocă ușor proiectul pictopoeziei; posibilitatea ca acesta să aibă efecte și în modă mimează lipsa de seriozitate, practică relativ curentă în textele dada: „Tous les dandys doivent se tailler leur habits d’après la coupe pictopoeétique”³¹.

Totuși, ideea de sinteză fundamentează pictopoezia și configurează de fapt întreaga revistă. Rezumatul pe ultima pagină a revistei redactat în limba franceză de Ilarie Voronca

²⁹ Marcella Lista, *Raoul Hausmann's Optophone: Universal Language and the Intermedia*, in Leah Dickerman(ed.), *Dada Seminars*, Washington, 2006, mai ales p. 84–89.

³⁰ „Dada”, 7, 1920.

³¹ „75HP”, p. 16.

(căci, da, „75HP” își dorea un răsunet internațional) integrează pictopoezia într-un context de idei mai larg care traversează publicațiile de avangardă: „La pictopoesie invention du peintre Victor Brauner et du poète Ilarie Voronca est le dernier-cri de l’heure actuelle.[...]La pictopoesie revivifie tous les courants révélateurs d’art nouveau. La pictopoesie réalise enfin la vraie synthèse des futurismes dadaïsmes constructivismes. Les attitudes les plus éloignées se retrouvent universellement fécondées dans le mouvement pictopoétique, mots et couleurs recoivent une nouvelle sonorité la sensation ne se perd plus mais au contraire comme le diamant taille le cristal des regards et des cerveaux comme pneus caoutchoux traversent l’air des locomotives versent leurs sang or confitures charbon”³².

„Sinteza” circula în textele constructiviste ale anilor ’20, fără să se poată vorbi totuși de vreun monopol. Variantele sau proiectele de sinteză în domeniul artei, începând cu ideea lui Wagner de *Gesamtkunstwerk*, aveau pe atunci un trecut considerabil. Este un principiu susceptibil de a acoperi mai multe aspecte adeseori conectate, unificând realități distincte, cum erau arta și viața, domenii ale artei sau curente artistice. Se poate vorbi, de pildă, de schimburi constante între cubism și futurism care nu numai că au influențat modalitatea în care fiecare dintre cele două s-a autodefini, ci au condus la o veritabilă sinteză³³. În teoria constructivistă, „sinteza” apare alături de „luciditate”, „construcție”, „universalitate” sau „colectivitate”; avem, prin urmare, de-a face cu un principiu intelectual a cărui funcție este, pe de-o parte, relațională și, pe de altă parte, ordonatoare.

Pictopoezia ilustrează mai multe tipuri ale sintezei, fiind pentru inventatorii săi o ipostază ultimă a acesteia („La pictopoesie réalise enfin la vraie synthèse”) deoarece are deschidere universală. În micul text de prezentare a pictopoeziei mai sus citat, Ilarie Voronca propune pentru prima dată sinteza între curente moderne; sunt menționate aici, în mod curios la plural, numai dadaismul, futurismul și constructivismul. Faptul că pictopoezia manipulează elemente, practici, idei din curente diferite, inclusiv din cele trei amintite, nu este surprinzător, ci firesc. Asumarea acestui demers ține de efortul de teoretizare conectat practicii artistice pe care mai ales constructivismul îl cultiva. Ideea sintezei între curente moderne va face carieră în avangarda românească, Ilarie Voronca o va dezvolta mai întâi în „Punct”³⁴ și apoi o va impune ca atribut esențial al integralismului. Este interesant că, într-un prim stadiu, ea este legată esențial de o producție artistică anume, astfel încât granița dintre teorie și practică se șterge. Din perspectiva avangardei românești, sinteza capătă statutul de principiu universal care reinventează viața și care reinventează însăși avangarda.

“The World has to be reinvented” Notes on Pictopoetry and Futurism

Summary

In 1924 the future surrealist painter Victor Brauner and his friend, the poet Ilarie Voronca, brought out in Bucharest a publication under the title „75 HP” (horse power). Apart from being a valuable piece of avant-garde typography, „75 HP” has drawn the attention of scholars in particular due to a sample of visual poetry, born from the collaboration of the same two. The name of this new species of art resulted from the conflation of the words “poetry” and “painting”, yet it refuses to fit into any of these two traditional domains.

Its visual structure draws back to the futurist use of collage as it was practiced by Gino Severini in the 1910s. The Italian futurist painter attributed equal functions to words and (pictorial) shapes in a comment to his first collage experiments. Just like Severini, Brauner and Voronca dreamt of a universal language. Therefore they included their work from „75 HP” into a wider project. Furthermore, the pictopoetry claimed to be also a synthesis of futurism, dadaism and constructivism, an idea that would play a leading role at later stages of the avant-garde mouvement in Romania.

³² *Ibid.* Am respectat întocmai grafia din revistă.

³³ Didier Ottinger, *Cubisme+Futurisme=Cubofuturisme*, în *Le Futurisme à Paris. Une Avant-garde explosive*, MNAM, Paris, 2008, mai ales p. 32–33.

³⁴ Ilarie Voronca, *Glasuri*, în „Punct”, 8, 1925, p. 2.

MARCEL DUCHAMP ȘI FUTURISMUL

CRISTIAN-ROBERT VELESCU

Trăind și creând într-o atmosferă ce se împărțea din spiritul modernității și al avangardei deopotrivă, Marcel Duchamp a străbătut „erele” cubistă, dadaistă și suprarealistă. Totuși, nu a aderat necondiționat la niciuna dintre aceste mișcări. Participarea sa la dadaismul newyorkez și la cel parizian constituie încă subiect de dezbatere¹, iar „înregimentarea” suprarealistă a refuzat-o cu tărie, rămânând însă un simpatizant declarat al suprarealiștilor². Cubismului i-a aparținut în măsura în care și-a legat activitatea de aceea a grupului de la Puteaux³, la întrunirile căruia lua parte duminicile, în atelierul fratelui său Raymond Duchamp-Villon și în acela al pictorului de origine cehă Frank Kupka, din strada Lemaître, numărul 7.

Aici erau dezbătute probleme legate de geometriile noneuclidiene sau de filosofia lui Henri Bergson. Duchamp a expus împreună cu pictorii cubiști reuniți la Puteaux până în 1912, când *Nud coborând o scară* a fost exclus dintre exponatele Salonului Independenților⁴.

¹ Vezi „Dada” (Catalog publicat sub coordonarea lui Laurent Le Bon, cu ocazia expoziției „Dada”, deschisă la Centre Pompidou, între 5 octombrie și 9 ianuarie 2005), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2005, p. 354–387.

² „La începuturile sale, suprarealismul a preluat o parte neînsemnată a dadaismului, devenind ulterior o formă pozitivă a evoluției artistice, cu drepturi proprii, fundamentată pe vis, pe inconștient și fantezie. Suprarealiștii erau mai degrabă interesați de estetică decât de viață. Privitor la pictură, se poate afirma că suprarealismul ținea către reabilitarea inconștientului. / Întreaga perioadă ce începe cu Courbet și Delacroix, trecând prin impresionisti, pointillisti, fovi, cubiști, a fost preocupată de viziunea «retiniană». [...] Domeniul vizibilului se oprea la pânză și la retină. Marele avantaj al suprarealiștilor a fost acela de a fi reintrodus la artist și privitor recursul la «materia cenușie»”. „*Surrealism took a small amount from Dada at its inception, then became a positive form of development in its own right, based on the dream, the subconscious, fantasy. The Surrealists were more interested in aesthetics than life. With regard to painting, one can say that Surrealism aimed at the rehabilitation of the subconscious. The entire period from Courbet and Delacroix, through the Impressionists, Pointillists, Fauves, Cubists, was preoccupied with «retinal» vision. [...] The visible stopped at the canvas and the eye. The great asset of the Surrealists was that they reintroduced the use of «gray matter», both in the spectator and the artist.*” Dorothy Norman, *Two Conversations: Marcel Duchamp and Tristan Tzara*, în *The Yale University Library Gazette* (New Haven), 60/1–2, octombrie 1985, p. 77–79.

³ Dintre obișnuiții grupului îi amintim pe Guillaume Apollinaire, Henry Le Fauconnier, Roger de la Fresnaye, Frank Kupka, Fernand Léger, Jean Metzinger, Francis Picabia, Maurice Raynal, Georges Ribemont-Dessaignes, Albert Gleizes, Juan Gris, Walter Pach, Jacques Nayral, Maurice Princet, Sonia și Robert Delaunay, André Marc, Alexandre Mercereau, Olivier Hourcade, André Salmon, Paul Fort, Henri-Martin Barzun, Roger Allard, Jean Cocteau, un anume Tobeen, Gino Severini și, desigur, frații Duchamp – Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon și Marcel Duchamp –, alături de alții, ale căror nume au fost date uitării, nefiind consemnate în diferitele cronici de epocă.

⁴ Deschis între 20 martie și 16 mai 1912 (cf. Dieter Daniels, *Duchamp und die anderen – Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Köln, Dumont, 1992, op. cit., p. 28).

Întrezărind în structura plastică, dar și în titlul *Nudului coborând o scară*, certe sugestii futuriste și temându-se că publicul ar fi putut confunda cele două mișcări – cubistă și futuristă –, în calitatea sa de teoretician al mișcării, Albert Gleizes sugerase, prin frații lui Duchamp, îndepărtarea *Nudului* dintre tablourile cubiste expuse în ediția din 1912 a Salonului Independenților. Formulându-și exigențele, teoreticianul nu a omis să precizeze că, în cazul în care cel mai tânăr dintre frații Duchamp nu ar fi consimțit să-și retragă tabloul din expunere, era de dorit să-i schimbe măcar titlul⁵. Este cunoscut că, abținându-se de la orice comentariu, Marcel Duchamp a dat curs cererii lui Gleizes. Ceea ce teoreticianul cubismului va fi considerat drept stânenitor la *Nud coborând o scară* era tocmai ideea mișcării, prezentă în structura sa plastică, dar și în titlu. Că, într-adevăr, aceasta va fi fost cauza excluderii, pare a fi dovedit de observațiile lui Filippo Tommaso Marinetti din cuprinsul *Anchetei asupra cubismului*, inițiată de Olivier-Hourcade – un obișnuit al grupului de la Puteaux – în paginile ziarului *l'Action*, în februarie 1912, cu doar o lună înaintea deschiderii Salonului Independenților⁶. El preciza că, aflați în căutarea unui „stil al mișcării”, pictorii futuriști fuseseră primii dintre moderni preocupați de reprezentarea ei, aceasta devenind adevărata temă a tablourilor lor. Întrucât Gleizes i-a pretins lui Duchamp să retragă *Nud coborând o scară* de pe simezele Independenților tocmai datorită sugestiilor dinamice prezente în operă, vom admite că, formulându-și exigența, teoreticianul cubismului s-a angajat într-o polemică indirectă cu Marinetti. Să mai adăugăm că, în ancheta privitoare la cubism, Marinetti precizase că pictorii cubiști „își pietrificaseră arta”. Luând în considerare întreg acest complex de fapte, totodată amintindu-ne că între 5 și 24 februarie – cu doar o lună înaintea deschiderii Salonului Independenților – futuriștii italieni expuseseră pentru întâia oară la Paris, la Bernheim-Jeune & C^{ie}, galerie condusă în acel moment de criticul Félix Fénéon⁷, va trebui să admitem că teama lui Gleizes cu privire la confuzia cubism-futurism, pe care *Nud coborând o scară* ar fi putut-o induce, era îndreptățită.

Este îndeobște admis că refuzul cubiștilor de a expune *Nudul* a determinat nu doar retragerea tabloului din expunere, dar și despărțirea definitivă a autorului său de pictură. Din acel moment, creativitatea lui Duchamp a urmat un alt curs, deschizându-se unei noi forme de expresie, anume *ready-made*-ului, dar și realizării *Miresei*, cunoscută sub titlul *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ „Suntem despărțiți de o prăpastie adâncă. Îi admir [pe cubiști, *n.n.*] pentru că sunt eroi... în felul lor. Însă nevoia noastră crescândă de adevăr nu mai poate fi satisfăcută de modul în care forma și culoarea au fost înțelese până în acest moment. Pentru a picta figura unui om, trebuie să redai întreaga atmosferă ce-o învăluie. [...] Gândesc despre cubism ceea ce gândesc Boccioni, Carrà, Russolo, Balla și Severini. Cubiștii se îndârjesc să picteze imobilul, încremenitul și toate stările statice ale naturii; ei adoră tradiționalismul lui Poussin, al lui Ingres, al lui Corot, își învechesc și-și pietrifică arta cu o îndârjire paseistă care, în ochii noștri, rămâne cu totul de neînțeles. Dimpotrivă, din perspectiva unor puncte de vedere absolut futuriste, noi căutăm un stil al mișcării, ceea ce nu s-a încercat niciodată până la noi”. „*Nous sommes séparés par un fossé profond. Je les admire parce que ce sont des héros... à leur manière. Mais notre besoin grandissant de vérité ne peut plus se contenter de la forme et de la couleur comme elles furent comprises jusqu'ici. Pour peindre une figure humaine, il faut en donner toute l'atmosphère enveloppante. [...] Je pense du cubisme ce qu'en pensent Boccioni, Carrà, Russolo, Balla et Severini. Les cubistes s'acharnent à peindre l'immobile, le glacé et tous les états statiques de la nature; ils adorent le traditionalisme de Poussin, d'Ingres, de Corot, vieillissent et pétrifient leur art avec un acharnement passéiste qui demeure absolument incompréhensible à nos yeux. Avec des points de vue absolument aveniristes au contraire, nous recherchons un style du mouvement, ce qui n'a jamais été essayé avant nous.*” Filippo Tommaso Marinetti citat de Olivier-Hourcade, în *Enquête sur le cubisme, L'action* (Paris), 25 februarie, 3, 10, 17 și 24 martie 1922, apud Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques – Les peintres cubistes*, text prezentat și adnotat de L. C. Breunig și J.-Cl. Chevalier, Paris, Hermann, 1980, p. 206–207.

⁷ Vezi Nicole Ouvrard, *Chronologie, în Le futurisme à Paris...*, p. 321.

Referindu-se la geneza *Nudului coborând o scară*, primul monograf al lui Duchamp, Robert Lebel, precizează: „Hotărât de-a o rupe cu tergiversările ce se eternizau în jurul cubismului, și-a dat seama că nu se va putea debarasa de acesta decât depășindu-l. Așadar, i-a conferit încă de la început dimensiunea mișcării, care-i lipsise atât de mult până în acel moment. Conștientizând o asemenea lipsă și satisfăcând-o fără întârziere, Duchamp a putut să se desprindă de cubismul ce rămăsese până atunci atașat obiectului imuabil și să treacă fără nicio dificultate de la «semi-realism» la expresia «non figurativă» a momentului. Aici trebuie că s-a produs întâlnirea [cu futurismul, *n.n.*] a cărei utilitate strategică – în sensul unei iluminări – Marcel Duchamp o va fi înțeles numai decît. În pofida acestui fapt, din punct de vedere morfologic, *Nudul* nu se înrudește cu futurismul, cu care Duchamp nu a intrat niciodată în contact”⁸. Din analiza fragmentului se poate observa că exegetul admite influența futurismului, precizând însă că artistul nu s-a pus niciodată în legătură cu futuriștii.

Firește, acest simplu fapt nu exclude o anume familiarizare cu doctrina și practica creatoare futuristă, pe care Duchamp însuși pretinde a nu le fi cunoscut. Iată observațiile sale cu privire la futurism, urmate de nuanțările lui Pierre Cabanne, autor al unei cărți de interviuri cu Duchamp: „[...] Ideea mișcării, nimeni nu se preocupa atât de mult de aceasta, nici chiar futuriștii. Înainte de toate, ei se aflau în Italia și nimeni nu-i cunoștea prea bine”. Și precizarea lui Pierre Cabanne: „*Manifestul futurismului* a apărut în 20 februarie 1910⁹ în „Le Figaro”, nu l-ați citit?” Răspunsul lui Duchamp: „În acel moment nu mă ocupam de aceste lucruri. Și apoi, Italia era departe. Cuvântul «futurism» nu mă atrăgea, de altfel, deloc”¹⁰.

Pasajul consecutiv ni se pare însă în mod deosebit revelator. În cuprinsul acestuia, Duchamp recunoaște că fenomenul influenței este o realitate căreia artistul nu i se poate sustrage: „[...] Atunci când te duci să-i vizitezi pe oameni, chiar fără să-ți dai seama, ești influențat”¹¹. Dacă simplul fapt de a-l vizita pe un artist putea sta la originea preluării unor soluții creatoare, atunci și vizita unui artist, de exemplu aceea a lui Gino Severini la Puteaux, putea determina, la rândul ei, o influență. Cum modul futurist de a picta se cristalizase începând cu 1910 – anul apariției *Manifestului pictorilor futuriști* și al *Picturii futuriste: Manifest tehnic*, amândouă purtând semnătura lui Gino Severini, alături de acelea ale lui Umberto Boccioni, Carlo Dalmazzo Carrà, Luigi Russolo și Giacomo Balla –, posibilitatea ca *Tânăr trist într-un tren* și *Nud coborând o scară* să fi fost influențate de pictura futuristă nu ne mai apare drept o imposibilitate. Considerăm că și în cazul în care nu citise *Manifestul futurismului*, conținutul acestuia trebuie că îi era totuși cunoscut, de vreme ce Gino Severini se număra printre oaspeții fraților săi la Puteaux.

Deși Duchamp a evitat asimilarea operei sale cu aceea a futuriștilor, considerăm că un reflex al ideilor futuriste, o amprentă oricât de vagă a acestora poate fi întrezărită în propriile

⁸ „Résolu d’abord à en finir avec les tergiversations qui s’éternisent autour du Cubisme, il voit qu’il ne pourra s’en débarrasser qu’en le surclassant. Il le dotera donc d’emblée d’un mouvement qui lui fait jusqu’ici terriblement défaut. C’est en constatant cette insuffisance et en y pourvoyant sans tarder que Duchamp a pu faire l’économie du Cubisme, tel qu’il s’absorbait alors dans le périple de l’objet immuable, et passer sans désemparer du «semi-réalisme» à l’expression «non figurative» du moment. Ici doit se placer l’incidence dont Marcel Duchamp aura compris aussitôt, et en quelque sorte stratégiquement, l’utilité pour un coup d’éclat. Morphologiquement, toutefois, le Nu ne s’apparente pas au Futurisme avec lequel Duchamp n’a jamais pris contact.” Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Paris, Éditions du Trianon, 1959, p. 8–9.

⁹ Pierre Cabanne se înșală asupra anului. Manifestul a apărut în 20 februarie 1909.

¹⁰ „[...] L’idée du mouvement, personne ne s’en occupait tellement, pas même les futuristes. D’abord ils étaient en Italie et on ne les connaissait pas beaucoup”./ „Le Manifeste futuriste était paru le 20 février 1910 dans „Le Figaro”, vous ne l’aviez pas lu?”/ „À ce moment, je ne m’occupais pas de ces choses. Et puis l’Italie était loin. Le mot « futurisme » ne m’attirait guère d’ailleurs”. Pentru acest schimb de idei, vezi Marcel Duchamp (Pierre Cabanne), *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Somogy Éditions d’Art, 1995, p. 35.

¹¹ „Quand on va voir les gens, même si on ne s’en rend compte, on est tout de même influencé”. Ibidem.

sale mărturii și în acelea ale apropiaților săi, după cum poate fi descoperită în fundamentele demersului său creator de după 1912, consacrat producției de *ready-made*-uri și elaborării capodoperei *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*.

Ajunși în acest punct al considerațiilor noastre, ne propunem să semnalăm tocmai asemenea palide, însă certe – în opinia noastră – „amprente futuriste”. Credem a le descoperi într-o mărturie datorată lui Fernand Léger, din care aflăm că, însoțit de Brâncuși și Duchamp, acesta vizitase Salonul locomotiei aeriene, deschis în 1912 la Grand Palais. Adresându-se cu acest prilej sculptorului, Duchamp ar fi spus: „S-a sfârșit cu pictura. Cine-ar putea face ceva mai frumos decât această elice? Zi, tu ai putea face așa ceva?”¹²

Amintindu-ne că suntem în căutarea unor amprente pe care futurismul le-ar fi putut lăsa în aserțiunile, dar și în strategiile creatoare pentru care Duchamp a optat, să observăm că afirmația „S-a sfârșit cu pictura!” este, *expressis verbis*, iconoclastă. Exclamativă fiind, ea este în armonie cu gândirea futuristă, așa cum aceasta fusese formulată în manifestele din 1909 și 1910, pe care Duchamp pretinde a nu le fi citit. Să mai notăm că referirea la „sfârșitul picturii” se face în timpul vizitei la Salonul locomotiei aeriene, o vizită pe care – forțând întrucâtva interpretarea – o putem identifica unui „pelerinaj futurist”. Este interesant de observat că, în textul consacrat lui Duchamp în *Les peintres cubistes*¹³, Apollinaire trimite la imaginea aeroplanului lui Blériot, purtat cu solemnitate pe străzile Parisului, spre a fi instalat, pe data de 13 octombrie 1912, la „Conservatoire des arts et métiers”. Întrucât, în 4 septembrie, aeroplanul fusese expus în fața redacției ziarului „Le Matin”, deducem că vizita lui Duchamp, însoțit de Fernand Léger și Brâncuși la Salonul locomotiei aeriene trebuie plasată între 4 septembrie și 13 octombrie¹⁴. Cum referirea la aeroplan încheie capitolul consacrat lui Duchamp în *Les peintres cubistes*, deducem că Apollinaire era la curent cu vizita celor trei artiști la Salonul locomotiei aeriene și, foarte probabil, cu ideile pe care Duchamp le expusese în cursul acelei vizite. Să mai adăugăm că, în acest pasaj final, imaginea aeroplanului purtat pe străzile Parisului, precum altădată *Madona Rucellai* pe străzile Florenței, este indisolubil legată de arta lui Duchamp. Creațiile acestuia sunt caracterizate, în opinia lui Apollinaire, „de o forță nebănuită” și de o vocație socială, lor revenindu-le, în final, misiunea de a „reconcilia Arta cu Poporul”. Raportul creație duchampiană – aeroplan are în vedere, desigur, mecanomorfismul pentru care Duchamp optase în acel moment al parcursului său creator. Întrucât, în finalul capitolului, Apollinaire conturează imaginea „unui artist atât de eliberat de preocupări estetice, atât de preocupat de

¹² Cităm integral mărturia lui Fernand Léger: „Înainte de războiul din '14, m-am dus să vizitez salonul Aviației cu Marcel Duchamp și Brâncuși. Marcel, care era un tip sec, cu ceva insesizabil într-însul, se plimba în mijlocul motoarelor, al elicelor, fără să scoată un cuvânt. Apoi, dintr-odată, se adresă lui Brâncuși: «S-a sfârșit cu pictura. Cine-ar putea face ceva mai frumos decât această elice? Zi, tu ai putea face așa ceva?»” „*Avant la guerre de '14, je suis allé voir le salon de l'Aviation avec Marcel Duchamp et Brancusi. Marcel qui était un type sec, avec quelque chose d'insaisissable en lui, se promenait au milieu des moteurs, des hélices sans dire un mot. Puis tout à coup, il s'adressa à Brancusi : «C'est fini la peinture. Qui ferait mieux que cette hélice ? Dis, tu peux faire ça ?»*”. Pontus Hulten, Natalia Dumitresco, Alexandre Istrati, *Brancusi*, Paris, Flammarion, 1995, p. 92.

¹³ „[...] Această artă poate genera opere de o forță nebănuită. Este posibil să joace chiar un rol social. După cum o operă a lui Cimabue a fost purtată în procesiune, secolul nostru a fost martor al purtării triumfale la *Arts-et-Métiers* a aeroplanului lui Blériot, atât de încărcat de umanitate, de eforturi milenare, de artă necesară. Îi va fi merit unui artist atât de eliberat de preocupări estetice, atât de preocupat de energie, cum este Marcel Duchamp, să reconcilieze Arta cu Poporul”. „[...] *Cet art peut produire des oeuvres d'une force dont on n'a pas idée. Il se peut même qu'il joue un rôle social. De même que l'on avait promené une oeuvre de Cimabue, notre siècle a vu promener triomphalement, pour être mené aux Arts-et-Métiers, l'aéroplane de Blériot tout chargé d'humanité, d'efforts millénaires, d'art nécessaire. Il sera peut-être réservé à un artiste aussi dégagé de préoccupations esthétiques, aussi préoccupé d'énergie que Marcel Duchamp, de réconcilier l'Art et le Peuple*”. Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, p. 111.

¹⁴ Pentru aceste concordate cronologice, vezi Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, p. 140, nota 6.

energie”, este limpede că se exprima în cunoștință de cauză, referindu-se la un Duchamp care tocmai se despărțise de pictură și se pregătea să devină creator al *ready-made*-urilor și al capodoperei ce avea drept suport sticla, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Desigur, nu este imposibil să presupunem că Apollinaire avea în vedere și un „Duchamp futurist”, de vreme ce recunoștea într-însul un artist liber de orice preocupări estetice, însă intens preocupat de fenomenul energiei. Absența „preocupărilor estetice”, la care Apollinaire se referă, o interpretăm ca pe un reflex al revoltei pictorilor futuriști împotriva „armoniei și bunului gust”¹⁵, o revoltă pe care și Duchamp o împărtășea. În calitate de prieten al lui Marinetti, Apollinaire cunoștea, desigur, *Manifestul pictorilor futuriști*, fiind, așadar, în măsură să transfere asupra lui Duchamp dezinteresul pentru „armonie și bun gust”, propriu pictorilor futuriști. Este cunoscut că, în cursul lunii octombrie 1912, Apollinaire i-a însoțit pe Duchamp, pe Francis Picabia și pe soția acestuia, Gabrielle Buffet-Picabia într-o călătorie în automobil, în Munții Jura. Pe drumul de întoarcere, Duchamp a avut cea dintâi viziune asupra viitoarei sale capodopere. De asemenea, este cunoscut că, în timpul acestei călătorii, membrii grupului au decis publicarea *Meditațiilor estetice* (*Méditations esthétiques – Les peintres cubistes*). Asemenea amănunte ne întăresc în convingerea că Apollinaire întrezărea în personalitatea lui Duchamp profilul unui nou tip de artist, înrudit cu acela al futuriștilor. Aserțiunile privind rolul social al artei și reconcilierea acesteia „cu Poporul” ar putea fi interpretate drept indicii prin care criticul urmărea să evidențieze „componenta futuristă” a personalității și a artei lui Marcel Duchamp. Asemenea afirmații par a face aluzie la o anume orientare „stângistă”, caracteristică futurismului în primii ani ai afirmării sale¹⁶. Să mai adăugăm că ideologia și arta futuristă îi erau cunoscute lui Apollinaire încă din 1910, de când datează corespondența sa cu Filippo Tommaso Marinetti¹⁷.

Revenind asupra vizitei la Salonul locomotiei aeriene, vom constata că, într-o ambianță consacrată celebrării vitezei, întorcând spatele picturii și mișcându-se „în mijlocul motoarelor, al elicelor”¹⁸, Duchamp exaltă un simbol al civilizației tehnice, așa cum au făcut-o futuriștii înșiși, în manifestele lor. Este, fără îndoială, interesant de observat că elicea de avion poate fi descoperită, ca motiv, în paginile *Manifestului* din 1909, ea închizând un lung șir de imagini înrudite, toate aparținând unui „nou regn” descoperit de futuriști și investit de aceștia cu puteri spirituale, acela al lumii mecanomorfe: „Vom cânta [...] vibranta fervoare nocturnă a arsenalelor și a șantierelor incendiate de violente luni electrice; gările lacome, devoratoare de șerpi ce fumegă; fabricile atârinate de nori prin frânghiile răsucite ale fumurilor lor; podurile, asemenea unor gimnaști giganti, ce pășesc peste fluvii scânteietoare în soare, cu luciri de cuțite; vapoare aventuroase ce adulmecă orizontul, locomotive cu pieptul larg, ce tropăie pe șine ca niște enormi cai de oțel cu harnașament de țevi, și zborul planat al aeroplanelor, a căror elice fâlfâie în vânt ca un drapel și pare că aplaudă ca o mulțime entuziastă”¹⁹. Parcurgând acest al unsprezecelea punct – și ultimul – al

¹⁵ Vezi nota 23.

¹⁶ Pentru orientarea „de stânga” a mișcării futuriste din perioada genezei și afirmării sale, vezi Giovanni Lista, *Genèse et analyse du Manifeste du futurisme de F. T. Marinetti, 1908–1909*, în *Le Futurisme à Paris, une avant-garde explosive* (catalog al expoziției deschise la Centre Pompidou, între 15 octombrie 2008 și 26 ianuarie 2009), Paris, Éditions du Centre Pompidou și Milano, 5 Continents Éditions, 2008, p. 78.

¹⁷ Vezi nota 29.

¹⁸ Este interesant de observat că, potrivit relatării lui Léger, Duchamp se mișca „în mijlocul motoarelor, al elicelor”, așadar, nu fusese atras întâmplător de „frumusețea” unei anume elice, ci era absorbit de întreaga acea „lume mecanomorfă”, care-l înconjură și pe care, în spirit futurist, o cerceta cu aviditate.

¹⁹ „Nous chanterons [...] la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques ; les gares gloutonnes avaleuses de serpents qui fument ; les usines suspendues aux nuages par les ficelles de leurs fumées ; les ponts aux bords de gymnastes lancés sur la coutellerie diabolique des fleuves ensoleillés ; les paquebots aventureux flairant l’horizon ; les locomotives au grand poitrail, qui piaffent sur les

„comandamentelor” futuriste, inima însăși a manifestului din 1909, ori esența sa, nu putem să nu avem în vedere că o asemenea „cascadă” de imagini mecanomorfe, surprinse în plină acțiune, ar fi putut stimula creativitatea a doi dintre reprezentanții grupului de la Puteaux, aceea a lui Marcel Duchamp și a lui Francis Picabia. Să observăm că viziunea mecanomorfă, proprie creației celor doi artiști și prieteni, este consecutivă expoziției futuriste de la Paris, deschisă în 1912, între 5 și 24 februarie. Abordând din punct de vedere iconografic unele dintre pânzele expuse de futuriștii italieni la Paris, în 1912, vom constata că, în mod paradoxal, mecanomorfismul nu le este specific²⁰. Dimpotrivă, acesta pare a fi doar o caracteristică a imaginilor din manifest, conturate cu ajutorul cuvintelor. Iată motivul pentru care considerăm că, doritori fiind să se desprindă de cubismul caracterizat printr-o iconografie „clasică” și totodată „statică” – moștenire lăsată de curentele novatoare ale picturii veacului al XIX-lea –, Duchamp și Picabia se vor fi îndreptat către paginile manifestelor futuriste ca spre un adevărat izvor iconografic, ca spre un nou „zăcământ tematic”, practic încă neexploatat.

Că într-adevăr așa stăteau lucrurile, pare a fi confirmat de celebra de acum comparație, furnizată de cel de-al patrulea comandament al *Manifestului futurismului*: „[...] Un automobil de curse cu caroseria lui împodobită de țevi groase, asemănătoare unor șerpi cu respirație explozivă... un automobil urlând, care pare că gonește pe mitralii, e mai frumos decât *Victoria de la Samothrace*”²¹. Pasajul indică în mod limpede cum, în gândirea futuristă, frumuseții unei opere clasice i se substituie cea mecanomorfă. Amintindu-ne că, în operele lui Duchamp și Picabia, mecanomorfismul plastic poate fi detectat în jur de 1912–1913, va trebui să admitem că amândoi își vor fi apropiat ideologia futuristă prin lectura manifestelor ori prin simpla însușire a conținutului acestora în cursul conversațiilor de la Puteaux, purtate, poate, cu Gino Severini. Primele desene mecanomorfe imaginate de Duchamp datează din vara lui 1912, în vreme ce Picabia abordează mecanomorfismul începând cu 1913, fapt demonstrat de desenul *Fille née sans mère*, considerat a fi schiță a tabloului omonim, realizat în intervalul 1916–1917²². Până și titlul trebuie considerat a fi un elogiu adus mașinismului.

rails, tels d'énormes chevaux d'acier bridés de long tuyaux, et le vol glissant des aéroplanes, dont l'hélice a des claquements de drapeau et des applaudissements de foule enthousiaste”. Filippo Tommaso Marinetti, *Fondation et Manifeste du Futurisme*, în Giovanni Lista, *Futurisme – Manifestes-proclamations, documents*, Lausanne, L'Age D'Homme, 1973, p. 87. Vezi traducerea în Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, București, Editura Meridiane, 1968, p. 330.

²⁰ Caracteristice în acest sens sunt două fotografii înfățișând secvențe din expoziția *Les Peintres futuristes italiens*, deschisă la Bernheim-Jeune & C^{ie}, Paris, 5–24 februarie 1912. Pot fi recunoscute următoarele pânze: *Răsul* (1911) de Umberto Boccioni; *Pieptănătura Tinei* (1909–1910) și *Un-Trei [Cap] Capete* (1912 – operă azi dispărută) de Luigi Russolo; *Dansul pan-pan la Monico* (1909–1911) de Gino Severini. Pentru identificarea tablourilor, vezi *Le Futurisme à Paris, une avant-garde explosive...*, p. 321. În urma unei cercetări pur iconografice, se poate constata că toate aceste pânze sunt departe de a se raporta la tematica mecanică proclamată în primul manifest al futurismului. Dimpotrivă, tablourile par a reitera iconografia postimpresionistă a veacului al XIX-lea. Mecanomorfismul va deveni o realitate indubitabilă, conștientizată a picturii futuriste italiene abia în 1923 când, în cuprinsul manifestului intitulat *Arta mecanică*, pictorii Enrico Prampolini, Ivo Pannaggi și Vinicio Paladini afirmă: „Ceea noi numim *Artă mecanică*, adică Mașina adorată și considerată a fi simbolul, izvorul și îndrumătorul noii sensibilități artistice a țâșnit din primul *Manifest futurist*, în 1909, în cel mai mecanic dintre orașele Italiei: Milano”. (*Ce que nous appelons Art mécanique, c'est-à-dire la Machine adorée et considérée comme le symbole, la source et la directrice de la nouvelle sensibilité artistique, est sorti du premier Manifeste futuriste, en 1909, dans la ville la plus mécanique d'Italie : Milan*) Vezi *L'Art mécanique (1923) – Prampolini, Pannaggi, Paladini*, în Giovanni Lista, *Futurisme – Manifestes-proclamations, documents...*, p. 221.

²¹ „[...] Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l'haleine explosive... une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la *Victoire de Samothrace*.” Filippo Tommaso Marinetti, *Fondation et Manifeste du Futurisme*, în Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 87. Vezi traducerea în Mario de Micheli, *op. cit.*, p. 329.

²² Vezi *Francis Picabia dans les collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne* (catalog), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2003, p. 39.

Întrucât „fiica” nu are mamă, Picabia sugerează o naștere fără de prihană. Prin aceasta, elogiul dobândește însă conotații cvasireligioase și, adăugăm noi, blasfematorii. „Fiica” nu poate fi alta decât alcătuirea mecanomorfă din cele două imagini, desenată și pictată, de vreme ce substantivul *machine* este, în limba franceză, de gen feminin.

Parcurgând manifestele futuriștilor italieni, sau luând doar parte la conversații purtate în jurul acestor texte, Duchamp își va fi însușit o *forma mentis* de tip futurist. Cuvintele pe care le-a adresat lui Brâncuși atunci când împreună cu acesta și cu Fernand Léger vizita Salonul locomotiviei aeriene – „S-a sfârșit cu pictura. Cine-ar putea face ceva mai frumos decât această elice? Zi, tu ai putea face așa ceva?” – par a fi calchiate după formularea „Un automobil de curse [...] e mai frumos decât *Victoria de la Samothrace*”. Observăm cum elicea ia locul automobilului, iar o ipotetică sculptură de Brâncuși, pe care acesta ar fi putut-o „face”, ține locul „*Victoriei de la Samothrace*”. Deși pomeneste de „sfârșitul picturii”, Duchamp nu se adresează – cum ar fi fost firesc – pictorului. Dimpotrivă, se adresează sculptorului, și o face – credem noi – tocmai pentru ca, rămânând credincios textului futurist, să poată afla un echivalent convenabil operei statuare pomenite în manifest, anume „*Victoriei de la Samothrace*”. Duchamp crede a descoperi un *asemenea* echivalent într-o virtuală sculptură de Brâncuși, în cazul în care acesta s-ar fi hotărât „să o facă”.

Dacă filiația pe care tocmai am încercat să o conturăm este întemeiată, va trebui să admitem că originea cea mai îndepărtată a *ready-made*-ului trebuie căutată în comparația lui Marinetti din manifest: fiind mai frumos decât *Victoria de la Samothrace*, automobilul se poate substitui acesteia. Prin extensie, un obiect fabricat „este mai frumos” decât o operă de artă. Să fie Filippo Tommaso Marinetti descoperitorul virtual al *ready-made*-ului, iar Duchamp doar acela care „l-a pus în practică”, altfel spus, cel care, selectându-l, l-a impus atenției publicului? Un fragment extras din *Manifestul pictorilor futuriști* pare să confirme această ipoteză: „Să ne revoltăm împotriva tiraniei cuvintelor «armonie» și «bun gust», expresii prea elastice, cu care s-ar putea dărâma opera lui Rembrandt, cea a lui Goya și cea a lui Rodin”²³.

Într-un interviu acordat lui James Johnson Sweeney²⁴, stimulat fiind de întrebările interlocutorului, Duchamp reconstituie cu exactitate drumul pe care l-a străbătut cândva,

²³ „Qu'il faut se révolter contre la tyrannie des mots «harmonie» et «bon goût», expressions trop élastiques avec lesquelles on peut facilement démolir les œuvres de Rembrandt, de Goya et de Rodin.” *Manifeste des peintres futuristes*, in Giovanni Lista, *Futurisme – Manifestes-proclamations, documents...*, p. 165. Vezi traducerea în Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 335.

²⁴ „JJS: Cum ați descoperit drumul care să vă îngăduie să vă îndepărtați, în modul dumneavoastră personal de a vă exprima, de bunul sau răul gust? / MD: În măsura în care în această tehnică, în această tehnică mecanică [...] gustul nu-și află locul. Vreau să spun că un desen tehnic nu exprimă gustul / JJS: ...întrucât [desenul tehnic, n.n.] este rupt... / MD: ..exact!.. / JJS: ..de modul convențional prin care pictura ajunge la expresie?... / MD: ... cel puțin așa gândeam atunci, și gândesc încă și astăzi. / JJS: Dar atunci, abandonarea intervenției omenescului în desen și pictură trebuie raportată la interesul pe care l-ați avut pentru *ready-made*-uri? / MD: Bineînțeles. Ca un fel de concluzie sau consecință a dezumanizării într-o măsură atât de covârșitoare a operei de artă, am ajuns la ideea mea privitoare la *ready-made*-uri”. „JJS: Nun, wie fanden Sie einen Weg, um in Ihrem persönlichen Ausdruck vom guten oder schlechten Geschmack wegzukommen? / MD: Indem ich in dieser Technik, dieser mechanischen Technik [...], war kein Geschmack möglich. Ich will sagen, eine technische Zeichnung hat keinen Geschmack.. / JJS: ...weil sie vom konventionellen Ausdruck.. / MD: ..exact!.. / JJS: ..der Malerei getrent ist?.. / MD: ..wenigstens dachte ich das damals und ich denke heute noch dasselbe. / JJS: Dann hat diese Trennung von der menschlichen Intervention beim Zeichnen und Malen also eine Beziehung zu dem Interesse, das Sie für *Ready-mades* hatten? / MD: Natürlich. Als eine Art Schlußfolgerung oder Konsequenz der Entmenschlichung des Kunstwerks bis zu einem solchen Punkt gelange ich zur Idee der *Ready-mades*”. James Johnson Sweeney, *A conversation with Marcel Duchamp* (film de 30 de minute realizat de Robert D. Graff la Philadelphia Museum of Art, la sfârșitul anului 1955), în Serge Stauffer, *Marcel Duchamp, Interviews and Statements*, Stuttgart, Edition Cantz, 1992, p. 57–58. Într-un fragment din *Boîte Verte*, Duchamp stabilește raportul de dependență existent între pictura „tehnică”, mecanomorfă și sentimentul indiferenței: „Pictură de precizie și frumusețe a indiferenței”. „*Peinture de précision et beauté d'indifférence*”. Marcel Duchamp (Michel Sanouillet), *Duchamp du Signe*, Paris, Flammarion, 1994, p. 46.

drum care își află începutul în refuzul „bunului gust” – și, în general, al oricărei forme de gust –, trece prin tablourile cu tematică mecanomorfă și sfârșește cu *ready-made*-urile propriu-zise. Principiul de selecție care îl călăuzește în descoperirea unui nou *ready-made* este tocmai evitarea „bunului” și – adăugăm noi – a „răului” gust. Tinzând către „gradul 0” al acestor „parametri” de care opera clasică este dependentă, Duchamp se vede confruntat cu sentimentul indiferenței. „Armonia” și „bunul gust” nu se lasă descoperite în structurile unui tablou mecanomorf de Duchamp, după cum nu se lasă descoperite nici în *ready-made*-urile sale. Acestea „țin la distanță” și, în ansamblul lor, alcătuiesc un „alt regn”, situat în zona în care atracția și repulsia devin tangente și, prin aceasta chiar, se anulează reciproc. Departe de a fi un substitut al obiectului artistic și de a împlini funcția acestuia, ori o altă funcție comparabilă, *ready-made*-ul devine chiar opusul operei plastice, „anti-arta” obiectivată. Iată motivul pentru care suntem de părere că, selectându-și *ready-made*-urile, Duchamp își înscrie demersul pe orbita iconoclastă proclamată doar la nivel teoretic de manifestele futuriste. Ținând seamă de momentul în care primele *ready-made*-uri apar²⁵, de faptul că Duchamp tocmai se despărțise de pictură, altfel spus, de acea modalitate de expresie care angajează realități precum „armonia” și „bunul gust” – atât de hulite de pictorii futuriști în manifestul lor din 1910 –, nu este imposibil a imagina că originea îndepărtată și nonmanifestă a *ready-made*-ului trebuie căutată în poetica futuristă. Considerând că mecanomorfismul pentru care artistul a optat este o formă a iconoclastiei proclamată la nivel declarativ de futuriști, totodată asociind mecanomorfismului sentimentul indiferenței, dușman al „armoniei” și al „bunului gust”, putem admite că temeliile ideologice ale *ready-made*-ului coboară adânc în poetica futuristă.

Acordând atenția cuvenită unei mărturii scrise lăsate de Duchamp, vom constata că parcursul său creator intersectează, odată în plus, ideologia futuristă. Avem în vedere componenta ireverențioasă, distructivă a acesteia din urmă, cu pregnanță conturată în manifeste. Ne-a atras luarea aminte o notiță din „Boîte Verte”. Redactată într-o formă eliptică, aceasta dobândește valoarea unei definiții. O reproducem întocmai:

„READYMADE RECIPROC / A folosi un Rembrandt drept scândură de călcat”²⁶.

Cuvântul „reciproc” este purtător – în opinia noastră – al unor conotații matematice. Faptul nu trebuie să surprindă, de vreme ce, în cursul întrunirilor duminicale de la Puteaux, geometriile noneuclidiene erau subiectul predilect al conversațiilor și dezbaterilor, între cei prezenți aflându-se și un matematician amator, anume Maurice Princet. Știut fiind că Duchamp era familiarizat cu limbajul matematic, vom admite – cum de altfel și artistul admite – că „*Ready-made-ul reciproc*” este purtător a două „valențe”: una utilitară și alta spirituală. Căci dacă, în mod ireverențios, însă perfect justificat din perspectiva ideologiei futuriste, o capodoperă de Rembrandt poate servi drept scândură de călcat, se înțelege că, prin reciprocitate, o banală scândură de călcat, devenită *ready-made*, egalează sau chiar întrece importanța atribuită în mod obișnuit unui Rembrandt veritabil. Avem de-a face, așadar, cu o dublă ireverențiozitate, prin care Duchamp îi întrece chiar și pe mentorii săi futuriști, de vreme ce aceștia nu au putut imagina – în elanul lor distructiv – decât simple secvențe de incendiu și deluvii:

„[...] Să vină deci voioșii incendiatori cu degetele carbonizate! Iată-i! Iată-i!... Haideți! Dați foc rafturilor din biblioteci!... Deviați cursul canalelor pentru a inunda

²⁵ Cronologia *ready-made*-urilor a fost stabilită cu exactitate de Marcel Duchamp. Din cuprinsul unui interviu aflăm că primul *ready-made*, *Roata de bicicletă*, trebuie datat 1913. George Heard Hamilton (New York) și Richard Hamilton (Londra), *Marcel Duchamp Speaks*, BBC-Third Program (Seria *Art, Anti-Art*), cca octombrie 1959, în Serge Stauffer, *op. cit.*, p. 74–75.

²⁶ „READYMADE RÉCIPROQUE / Se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser”. Marcel Duchamp (Michel Sanouillet), *op. cit.*, p. 49.

muzeele!... Oh, ce plăcere să vezi plutind în voia soartei, sfâșiate și decolorate pe acele ape, vechile pânze glorioase!... Puneți mâna pe târnăcoape, securi, ciocane și dărâmați, dărâmați fără milă orașele venerate!”²⁷

Vom observa, în încheiere, că relativ numeroase sunt împrejurările în care concepțiile lui Duchamp se suprapun modului futurist de a gândi și de a acționa, anume fragmente ale poeticii sale vădindu-se a fi coincidente cu poetica futuristă și, adăugăm noi, uneori anticipând eficiența acesteia. Avem în vedere imaginile mecanomorfe pe care Duchamp dar și Francis Picabia le-au creat. E ca și cum, studiind poetica futuristă, cei doi ar fi aplicat-o într-un mod mai riguros decât au putut-o face futuriștii înșiși. Prin creațiile lor plastice, futuriștii italieni se situează mai aproape de preocupările cubiștilor și de acelea ale postimpresioniștilor decât le-ar fi plăcut lor înșile să admită. Această realitate este cea care i-a determinat pe autorii catalogului celei mai recente expoziții consacrate futurismului să se refere, în textele lor, la „cubofuturism”²⁸. O asemenea contaminare reciprocă nu ar fi fost posibilă în absența unui real schimb de idei, dar și a unui „om de legătură”, pe care credem a-l descoperi în persoana lui Guillaume Apollinaire. Prieten declarat al futuriștilor și al cubiștilor deopotrivă, el cunoștea poetica celor două curente. Faptul nu trebuie să surprindă, din moment ce încă din 1910 – așadar, cu doi ani înainte ca futuriștii italieni să se manifeste public la Paris –, intrase în relații de corespondență cu Filippo Tommaso Marinetti. Putem aprecia intensitatea prieteniei lor după modul în care scrisorile erau redactate: cei doi corespondenți se tutuiau²⁹.

În momentul în care lui Duchamp i se sugerează să retragă *Nud coborând o scară* din expunerea Salonului Independenților, Apollinaire pare a-i sări în ajutor, căci, în *Les peintres cubistes*, în capitolul consacrat personalității lui Duchamp, criticul afirmă: „Duchamp este singurul pictor al școlii moderne căruia îi pasă astăzi (toamna lui 1912) de nuduri (*Regele și regina înconjuțați de nuduri repezi; Regele și regina traversați de nuduri rapide; Nud coborând o scară*)”³⁰. Afirmția lui Apollinaire este surprinzătoare în măsura în care este și contrariantă, căci ea nu ilustrează situația artistică reală. Se știe că pictorii cubiști abordaseră tema nudului pe scară largă. Luând în considerare acest aspect esențial al iconografiei lor, ne putem întreba de ce tocmai criticul care îi sprijinea părea să ignore o temă importantă prezentă în creația lor? În ce ne privește, considerăm că, făcându-l pe Duchamp singur răspunzător de tema nudului în momentul 1912, criticul dorea să îl apere de bănuiala care apăsa asupra sa, anume aceea că ar fi putut adera, fie chiar nedeclarat, la mișcarea futuristă, știut fiind că pictorii futuriști proscriseseră în mod vehement tema nudului: NOI LUPTĂM: [...] Împotriva nudului în pictură, tot atât de greșit și de apăsător pe cât este adulterul în literatură”³¹.

Intervenții, precum aceea a lui Apollinaire, evidențiază, o dată în plus, fenomenul viu al „impactului avangardelor”, exemplificat de noi prin „ciocnirea”, credem semnificativă,

²⁷ „Viennent donc les bons incendiaires aux doigts carbonisés !... Les voici ! Les voici !... Et boutez donc le feu aux rayons des bibliothèques ! Détournez le cours des canaux pour inonder les caveaux des musées !... Oh ! qu'elles nagent à la dérive, les toiles glorieuses ! A vous les pioches et les marteaux ! Sapez les fondements des villes vénérables !” Filippo Tommaso Marinetti, *Fondation et Manifeste du Futurisme*, în Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 88. Vezi traducerea în Mario de Micheli, *op. cit.*, p. 331.

²⁸ Jean-Claude Marcadé, *Le cubofuturisme russe*, în *Le futurisme à Paris...*, p. 58–65.

²⁹ Apollinaire îl cunoaște personal pe Marinetti. O dovadă o constituie și cartea poștală din 24 august 1910, pe care primul o expediază la Milano. Vezi *Le futurisme à Paris...*, p. 316.

³⁰ „Duchamp est le seul peintre de l'école moderne qui se soucie aujourd'hui (automne 1912) de nu (Le roi et la reine entourés de nus vites ; Le roi et la reine traversés par des nus vites ; Nu descendant un escalier).” Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, 110.

³¹ „NOUS COMBATTONS : [...] Contre le nu en peinture, aussi nauséux et assommant que l'adultère en littérature.” *Manifeste des peintres futuristes*, în Giovanni Lista, *Futurisme – Manifestes-proclamations, documents...*, p. 165. Vezi traducerea în Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 338.

dintre un cubist francez, ulterior devenit simpatizant al dadaismului și apoi al suprarealismului – Marcel Duchamp – și futuriștii italieni, veniți în 1912 la Paris, pentru a expune în cadrul unei expoziții colective. Este semnificativ că expoziția futuristă de la Bernheim-Jeune & C^{ie} a fost deschisă la doar un an după ce cubiștilor le fusese acordat privilegiul de a expune în calitate de grup de creație de sine stătător, în sala purtând numărul XLI a Salonului Independenților.

Marcel Duchamp et le Futurisme

Résumé

Ayant vécu et travaillé dans un milieu et une atmosphère artistique qui appartenaient au modernisme et à l'avant-garde historique à la fois, Marcel Duchamp avait traversé « les âges » du cubisme, du dadaïsme et du surréalisme.

Même s'il avait évité que son œuvre ne fût assimilée à celle des futuristes italiens, prétendant de n'avoir jamais lu le *Manifeste* de 1909, on est persuadé qu'un reflet des idées futuristes est à découvrir dans les allégations de Duchamp, ainsi que dans sa démarche créatrice d'après 1912. Toute une société d'artistes – Gino Severini y compris – se rendait durant les années 1912–1913 aux rencontres dominicales de Puteaux, dans la maison du 7 rue Lemaître, abritant l'atelier de Raymond Duchamp-Villon, ainsi que celui de František Kupka. Puteaux étant un endroit de débats, il n'est pas exclu que la poétique futuriste aurait pu « rejoindre » Marcel Duchamp par l'intermédiaire de Gino Severini.

En parcourant l'onzième point des « commandements » futuristes, le cœur-même du manifeste, ou bien son essence – « Nous chanterons [...] la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques [...] » –, on est obligé à songer qu'une pareille « cascade » d'images mécanomorphes auraient pu stimuler la créativité de deux des représentants du groupe de Puteaux, celle de Duchamp et de Francis Picabia par exemple, leur vision mécanomorphe étant consécutive à l'exposition que les futuristes italiens ont eue 1912 à la galerie Bernheim-Jeune & Cie.

Perçues au jour des documents de l'époque, de pareilles réalités artistiques illustrent le phénomène vivant de « l'impact des avant-gardes », à savoir la collision d'un représentant du cubisme, ultérieurement devenu sympathisant du dadaïsme et ensuite des surréalistes – Marcel Duchamp – aux futuristes italiens, venus en 1912 à Paris, présenter leur œuvres.

NICOLAY DIULGHEROFF – O IDENTITATE ARTISTICĂ MULTIPLĂ. CONSIDERAȚII PE MARGINEA UNEI EXPOZIȚII

IRINA GENOVA

Expoziția Nicolay Diulgheroff a fost concepută și realizată în Bulgaria¹. Prima ei prezentare a avut loc în Italia, mai întâi la Roma, în noiembrie–decembrie 2008, la Academia Santa Cecilia în Auditorium Parco della Musica – într-o ambianță arhitecturală concepută în 1999 și realizată în 2002 de Renzo Piano, apoi la Torino, în mai–iunie 2009, jubileul futurismului – la Politehnică, în curtea de onoare a castelului del Valentino (din secolul al XVII-lea), nu departe de galeria „Promotrice di Belle Arti”, unde artistul și-a prezentat prima sa expoziție personală în Italia. În luna iulie, expoziția a fost deschisă la Sofia, în apropiere de Galeria Municipală de Arte Frumoase din parcul orașului.

Ales cetățean de onoare al orașului Torino, de multă vreme cetățean al Italiei, Diulgheroff acceptă această țară ca patrie a manifestărilor sale artistice, a succeselor și a pasiunilor sale. La Torino, numele său este bine cunoscut și rostit cu respect în mediile profesionale până astăzi. În ultima perioadă a vieții sale, în anii '70, Diulgheroff a dorit în mai multe rânduri să-și prezinte opera în Bulgaria, să deschidă o expoziție la Sofia. La vremea aceea, visul lui s-a dovedit irealizabil și numele său a rămas pentru arta modernă din Bulgaria un nume atrăgător, dar asociat unei opere necunoscute. E o mare satisfacție astăzi pentru noi că mai vechea dorință a artistului a putut fi în sfârșit realizată, fie și cu câteva decenii mai târziu.

Expozițiile personale ale lui Diulgheroff în Italia au devenit posibile grație colecției fraților Pinottini și galeriei lor din Torino, Narciso. De asemenea, arhiva familiei Diulgheroff, care ne-a fost generos oferită spre cercetare, a reprezentat un ajutor neprețuit în realizarea proiectului expozițional².

Nicolay Diulgheroff (20 decembrie 1901, Kiustendil, Bulgaria – 9 iunie 1982, Torino) este un artist, arhitect și designer format la Viena, Dresda, la Bauhaus-ul din Weimar, Torino, un bulgar care a învățat germana când era student și care, apoi, a adoptat italiana ca limbă a activității sale profesionale. Diulgheroff, al cărui nume se scrie în diferite feluri cu caractere latine (Diulgheroff, Djulgheroff sau chiar Dulgeroff, Nikola sau Nicolay/Nicolaj) este un exemplu excepțional de multiculturalism. Ca mulți alți artiști de dinaintea celui de al Doilea Război Mondial, el se considera cetățean al Europei. Identitatea sa, surprinzătoare prin dimensiunile ei multiple, se manifestă și se evidențiază printr-o mare diversitate creatoare.

¹ Curator al expoziției: Irina Genova. Designul expoziției și al catalogului: Nadezhda Oleg Lyahova.

² Mulțumirile mele pentru amabilitatea de a-mi fi pus la dispoziție operele și materialele indispensabile expoziției se adresează următoarelor instituții: Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, GAM, Torino; Fabbrica, casa, museo Giuseppe Mazzotti, Albisola; Casa Mazzotti – Ceramiche Mazzotti, Albisola; Biblioteca Centrale di Architettura del Politecnico di Torino. Îi mulțumesc în special profesorului Giorgio Di Genova pentru participarea sa la proiect, ca și întregii echipe care a realizat expoziția.



Fig. 1. Expoziția-obiect la Politehnica din Torino, Castello del Valentino, mai – iunie 2009.
(foto: Nadezhda Oleg Lyahova).



Fig. 2. Expoziția-obiect la Sofia, în Parcul municipal iulie – septembrie 2009.
(foto: Nadezhda Oleg Lyahova).



Fig. 3. Nicolay Diulgheroff cu cei doi fii, Radoslav et Romano, la Torino, în anii 1930. Fotografia este publicată aici pentru prima dată, grație amabilității descendenților familiei Diulgheroff din Sofia (foto: Nadezhda Oleg Lyahova).

De la stabilirea sa la Torino în 1926 până către mijlocul anilor '30, Diulgheroff participă împreună cu futuriștii grupați în jurul lui Fillia (pe adevăratul său nume Luigi Colombo, 1904–1936) la numeroase expoziții la Torino, Milano, Veneția, Florența, Genova, Roma, Paris, Berlin, Atena, Istanbul etc. La începutul anilor '30, Diulgheroff este unul dintre inițiatorii așa-numitei aeropicturi și ia parte la expozițiile de gen. Este interesat de metamorfozele percepțiilor noastre de după invenția avionului, de dinamizarea punctelor de vedere și de „simultaneitate”. În presa de la sfârșitul anilor '20 și începutul anilor '30, participarea lui la manifestările futuriste este menționată adeseori.

Printre realizările futuriste ale lui Diulgheroff se numără amenajarea interioară cu folii de aluminiu a restaurantului devenit celebru Santopalato, deschis de grupul futuriștilor din Torino în 1931. Dincolo de designul interior, felurile de mâncare servite acolo erau concepute de către artiști într-o viziune futuristă. Diulgheroff inventează un pui umplut în forma unui Fiat – *pollofiat*.

Foliile de aluminiu sunt de asemenea materialul utilizat pentru noul tip de panouri publicitare futuriste de format mare, introduse de Diulgheroff pe străzile din Torino. Tocmai aceste panouri devin conceptul designului actualei expoziții-obiect, instalată pe panouri acoperite cu aluminiu.

Începând cu mijlocul anilor '30, arhitectura, designul interior, publicitatea sunt domeniile principale ale activității sale artistice. Diulgheroff proiectează case, restaurante, clădiri de locuințe sau industriale. În cadrul întreprinderii Mazzotti din Albisola face obiecte de ceramică, dintre care unele continuă să fie produse până astăzi.



Fig. 4. Casa Mazzotti, 1932–1934, Albisola (foto: Nadezhda Oleg Lyahova).



Fig. 5. Casa Mazzotti, 1932–1934, Albisola. Interior (foto: Nadezhda Oleg Lyahova).

Artistul împărtășește entuziasmul epocii pentru tehnică și pentru pătrunderea artei în ambianța cotidiană. Pentru Diulgheroff, autonomia tabloului este strâns legată de universul obiectelor. Structurile abstracte ale tablourilor sale și colajele țin tot atât de mult de designul interior, de lumea obiectelor și de arhitectură, punând în discuție conceptul de realitate.

Către sfârșitul anilor '30, Diulgheroff se distanțează de cerul lui Marinetti și se retrage în zona arhitecturii și a designului interior. Această parte a activității sale artistice nu a fost cunoscută și discutată în Bulgaria epocii din motive care țin de insuficienta modernizare a societății bulgare. Prea puțini intelectuali împărtășeau atunci ideea unei intervenții totale a artistului în ambianța cotidiană, a echivalenței dintre manifestările artistice ale străzii și arta de salon. Chiar mult mai târziu, în timpul ultimelor decenii, interesul pentru Diulgheroff în Bulgaria se limita la pictura sa. Pictura era plasată în punctul cel mai înalt al ierarhiei manifestării artistice.

În 1934, Diulgheroff decide să deschidă o mare expoziție personală la Sofia. Într-o scrisoare adresată lui Tullio d'Albisola în 18 iunie, el precizează că pregătise 250 de opere – arhitectură, pictură și publicitate – și îi cere câteva fotografii ale vilei din Albisola, prima sa realizare arhitecturală³. Includerea de fotografii de arhitectură, publicitate și ceramică, în același ansamblu cu pictura, reprezintă o alegere care exprimă cu claritate de manifest viziunea lui Diulgheroff asupra artei⁴. E evident de asemenea că dorea să se prezinte la Sofia din această perspectivă. Nu e poate o coincidență că, tot în 1934, cere și obține din partea Societății Bulgare a Arhitecților și Inginerilor licența de a practica profesia de arhitect în Bulgaria⁵. Expoziția proiectată nu a avut loc din motive rămase obscure. Diulgheroff a renunțat în ultimul moment să o mai deschidă. Referitor la acest proiect, presa epocii nu oferă niciun fel de informații. Din rațiuni politice de astă dată, întâlnirea dorită de Diulgheroff cu publicul bulgar nu se realizează nici în anii '70⁶.

Identitatea multiplă ridică obstacole în ceea ce privește includerea unei creații artistice în narațiunile istorice consacrate. Deși anumite opere pot fi incluse fără dificultate în cadrul diferitelor evenimente sau contexte artistice, artiștii cu identitate eterogenă, plurală, pun la grea încercare paradigmele cu care istoria operează în mod tradițional și riscă adeseori să rămână marginali.⁷

³ „Ascultă acum, dragul meu prieten, tocmai îmi pregătesc o personală la Sofia, foarte importantă pentru că va fi completă, 250 opere de arhitectură – pictură – publicitate – aproape toate realizate. Aș vrea să adaug o serie de 5-6 fotografii ale vilei voastre. Ai dori să fac și câteva fotografii ale ceramicii tale? Te îmbrățișez, al tău Nicolay, în *Quaderni di Tullio d'Albisola, Lettere di Edoardo Alfieri, Lino Berzoini, Nicolay Diulgheroff, Escodame, Italo Lorio, Tina Mennyey, Bruno Munari, Pippo Oriani... (1928–1939)*. A cura di Danilo Presotto, Editrice Liguria, 1981, p.19.

⁴ În arhiva lui Diulgheroff există fotografii de format mare ale unor proiecte arhitecturale și de interior comandate de el. Majoritatea au o valoare artistică și confirmă convingerile artistului în ceea ce privește valoarea acestui gen de manifestări artistice.

⁵ Nota este publicată în „Journal officiel”, 1934, no.82. Îi mulțumesc Dr.Liubinka Stoilova pentru această informație prețioasă.

⁶ Într-o scrisoare adresată lui Asen Tonev, în 5 martie 1979, păstrată în copie dactilografiată la Galeria municipală din Kiustendil, orașul natal al lui Diulgheroff, acesta îl informează în legătură cu dorința sa de a vizita Bulgaria, independent de reușita organizării expoziției.

⁷ Bibliografia despre Diulgheroff se compune mai ales din cataloage de expoziții personale sau colective și din articole de enciclopedii. În publicațiile unor autori influenți, precum Enrico Crispolti (Cf. Crispolti, Enrico, *Il Secondo Futurismo. Torino 1923–1938*. Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, Torino, 1961), artistul este cel mai adesea prezentat în contextul celui de-al doilea futurism – manifestare a mișcării de după Primul Război Mondial. O parte importantă a operei artistului din anii '30 – realizări arhitecturale, design interior al unor spații publice și private, publicitate, design al unor palate de expoziții etc. – rămâne periferică în ceea ce privește interesul criticilor de artă. Prima carte consacrată în întregime lui Diulgheroff aparține lui Marzio Pinottini, *Diulgheroff futurista. Collages e polimerici 1927 / 1977*. Arte moderna italiana no.75, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1977, publicată când artistul avea 70 de ani.

Identitatea plurală – asumată, construită, trăită – în cazul lui Diulgheroff există nu numai în plan național-cultural, ci și în cel profesional. Orașele moderne în expansiune, nenumăratele expoziții industriale, sunt locuri privilegiate ale manifestărilor futuriste. Prezența artei în cotidian este semnul unei convingeri și al unei pasiuni în fața provocărilor modernității industriale. Ceea ce a stârnit entuziasmul în cazul recentelor expoziții de la Roma, Torino și Sofia au fost tocmai modul de prezentare și soluțiile găsite pentru a sugera multiplicitatea artistică a lui Diulgheroff.

Ideea realizării artistice totale este prezentă în anii '20 în multe din centrele culturale europene, fiecare cu particularitățile sale ideologice. Diulgheroff cunoaște bine manifestările lor. Formația lui artistică s-a desăvârșit în câteva dintre cele mai prestigioase centre artistice, printre care Bauhaus-ul de la Weimar. La Torino, după 1926, Diulgheroff face parte din așa-numitul „cel de al doilea futurism”, care se leagă, bineînțeles, de fondatorul și liderul futurismului, Marinetti. Există, totuși, diferențe esențiale între Germania și Italia anilor '30. În Germania, școala de la Bauhaus este închisă de guvernul nazist în 1933, în timp ce în Italia, futurismul și ideologul său Marinetti se află în consens cu puterea.

În entuziasmul său pentru modernizarea tehnică rapidă, Diulgheroff introduce accente personale care se datorează formației sale artistice plurivalente, capacității sale de a face să fuzioneze arhitectonica rigidă a formelor cu dinamismul imaginilor. În pictura și colajele sale, în ultimele construcții în plexiglas și lumină, el experimentează și inventează forme, compoziții și lumi impresionante care vibrează, trăiesc în spațiile cotidianului modelate de el.

Reușitele lui Diulgheroff trebuie căutate tocmai în crearea plină de talent a formelor care includ experiența constructivismului și ideea futuristă a dinamismului, în stăpânirea raționalului și a sugestiilor metafizice.

Nu este deloc simplu să compui un ansamblu atrăgător și coerent în care să coabiteze desene de arhitectură, fotografii de mobilier și de amenajări interioare, obiecte de ceramică, proiecte pentru afișe publicitare și tablouri. A face o expoziție pe panouri acoperite cu aluminiu, în plină stradă, printre pietonii grăbiți sau hoinari dintr-un mare oraș, iată o idee pe care însăși opera lui Diulgheroff ne-a sugerat-o. În mediul urban al străzii, expoziția nu poate evita concurența cu formele vizuale ale publicității. Dar este vorba mai curând de un consens decât de concurență, de o intensificare a propriilor ei calități și o mai mare deschidere spre public. Renunțând la magia originalului, a obiectului autentic, propus spre contemplare în solitudinea sălilor de muzeu, expoziția câștigă o audiență mult mai numeroasă și, în același timp, o ambianță adecvată pentru majoritatea operelor lui Diulgheroff. Întreaga construcție sugerează o „elice” cu trei „aripioare”, convex-concave, oferind trei spații care nu sunt pe de-a-ntregul separate, ci se deschid unul-într-altul, introducându-ne într-o mișcare fără sfârșit. Profilul dinamic al construcției, planul care te duce cu gândul la o elice de avion, sunt în

Parcurgând aceste cataloage, constatăm că opera sa este mereu prezentată, în acord cu propria sa concepție, sub semnul futurismului. Cf.: Nicolay Diulgheroff dal 21 ottobre al 3 novembre 1972, Viotti Galleria d'arte moderna, Torino. Con testo di Albino Galvano; *Diulgheroff futurista*. 26.3 – 26.4.1977. Galleria d'arte Narciso, Torino. Con testo di Marzio Pinottini; *Diulgheroff futurista*. 19.11.1977 – 8.1.1978. Il Dialogo Galleria d'arte moderna, Milano. Con testo di Marzio Pinottini; *Ottant'anni di Diulgheroff futurista*. 10.12.1981–9.1.1982. Galleria d'arte Narciso, Torino. Con testo di Marzio Pinottini; *Diulgheroff futurista e i Sindacati Artistici di via Sacchi a Torino*. Autori: Antonio Forchino, Sally Paola Anselmo, Marzio Pinottini, Massimo Malfa. Circolo degli Artisti di Torino, Torino, 2002 etc. În 2005 apare cartea Valeriei Garuzzo, *Nicola Diulgheroff architetto*, Marsilio Editori, Venezia, 2005. Autoarea, arhitectă ea însăși, analizează întreaga operă arhitecturală a lui Diulgheroff, recurgând la arhive, mai ales ale familiei, la presă și cataloage. Expunerea consecventă a faptelor este o reușită a acestei cercetări. Garuzzo include și celelalte domenii de exprimare artistică ale lui Diulgheroff – ilustrațiile cuprind reproduceri de pictură, publicitate, ceramică – dar cartea se concentrează asupra arhitecturii și designului interior.

strânsă legătură cu pasiunea lui Diulgheroff pentru futurism. Expoziția în stradă i se potrivește foarte bine artistului care și-a pus tot talentul în slujba modelării spațiilor cotidianului.

(traducerea din franceză Ioana Vlasiu)



Fig. 6. Nicolai Djulgheroff, *Omul rațional*, 1928, ulei pe pânză, 113,5 × 99 cm.
Galeria *Narciso*, Torino (foto: Nadezhda Oleg Lyahova).

Nicolai Djulgheroff – une identité artistique multiple

Résumé

L'œuvre de Nicolai Djulgheroff (1901–1982), artiste bulgare, ayant vécu en Italie, et dont la carrière artistique s'est épanouie en étroite collaboration avec le mouvement futuriste, a fait l'objet d'une exposition qui a eu lieu en 2008 à Rome et à Sofia. Des collections privées d'Italie et des archives inédites ont fourni aux organisateurs le matériel qui a rendu possible la réévaluation de Djulgheroff.

L'artiste partage l'enthousiasme commun de son époque pour la modernisation technique et l'art dans l'environnement quotidien. Djulgheroff considère l'autonomie du tableau en même temps avec la pragmatique du milieu des objets. Les structures abstraites de ses peintures et ses collages transitent dans le design de l'intérieur, dans le milieu des objets et dans l'architecture, et mettent en discussion le concept de « réalité ».

REVISTELE FUTURIȘTILOR: TENTATIVE DE REMODELARE A IDENTITĂȚII NAȚIONALE ÎN POLONIA ANILOR 1920

DOMINIKA BUCHOWSKA

Înainte de 1918, Polonia nu exista pe harta Europei. Totuși, sentimentele naționale puternice erau considerate un fel de rezistență în fața ocupării teritoriului polonez de către cele trei imperii vecine: Austro-Ungaria, Prusia și Rusia. În absența autonomiei politice, o ideologie comună întemeiată pe tradiții culturale a susținut identitatea națională poloneză, funcționând ca substitut al statului independent.

Odată cu redobândirea independenței, poporul polonez trebuia să își revizuiască și identitatea culturală. Când statul polonez a fost reînființat în 1918, modurile tradiționale de expresie, care contribuiseră la întreținerea sentimentului național în timpul celor 120 de ani de divizare, păreau inutile și anacronice. În acest nou context politic, era nevoie de un nou impuls care să înalțe mândria națională și, mai ales, să sprijine construirea unui stat modern, fără a recurge mereu la ideea tragicului martiriu polonez. Noile valori ale statului polonez se îndreptau spre modernitate și spre viitor, iar trecutul începea să fie asociat cu dominația străină și eșecul revolțelor naționale. Încrederea puternică în viitor s-a manifestat și în noua artă produsă acum¹. Antitraditionalismul radical, prezent în toate mișcările de avangardă, avea în Polonia o semnificație suplimentară: el însemna ruptura de literatura și arta din vremea ocupației străine. Futuriștii polonezi cereau în manifestele lor ca nou recâștigata independență să fie urmată de redefinirea rolului artei în viața publică: „Scena se schimbă, e timpul să schimbăm și decor”².

Momentul independenței deschide un alt drum futurismului polonez. Deși idei futuriste se regăsesc în poemele lui Jerzy Jankowski încă din 1914, situația politică a deturnat dezvoltarea firească a unei mișcări.

Dacă în Europa occidentală ideile futuriste erau deja epuizate în 1918, în Polonia, extenuarea de după război și decepția provocată de acesta au creat un context în care

¹ Piotr Piotrowski, *Modernity and Nationalism: Avant-Garde Art and Polish Independence, 1912–1922*, în Timothy O. Benson (ed.) *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*, Los Angeles County Museum of Art, The MIT Press, 2002.

² Bruno Jasiński, *Do Narodu Polskiego. Manifest w Sprawie Natychmiastowej Futuryzacji Życia* [Către poporul polonez. Manifest pentru o imediată futurizare a vieții], în „Jednodniówka Futurystów” [Revista futuriștilor], Cracovia, 10 iunie, 1921 (trad. în engleză *To the Polish Nation. A Manifesto concerning the Immediate Futurization of Life, in Between Worlds. A Sourcebook of Central European Avant-Gardes*, Timothy O. Benson, Éva Forgács (ed.), MIT Press, 2002, p. 187–191).

mișcarea a fost relansată. Mai mult, entuziasmul dat de independența statală a contribuit și el la succesul futurismului.

În mod paradoxal, într-o țară guvernată de Partidul Național Democratic, futuriștii și-au început impetuoasa misiune de futurizare a artelor cu o serată de poezie intitulată „Seară subtropicală organizată de negrii albi”. Ea s-a desfășurat pe 8 februarie 1919 la Varșovia, la inițiativa lui Anatol Stern și Aleksander Wat. Ca și alte evenimente similare ce vor urma, seara de poezie a fost întâmpinată cu furie și criticată de audiență și de autorități. Artiștii erau acuzați de activități jignitoare și provocatoare, iar multe dintre spectacolele lor au fost anulate, artiștii arestați și publicațiile confiscate³. Există temerea că astfel se va răspândi comunismul, ideologie adoptată într-adevăr de futuriștii polonezi, așa cum rezultă și din publicațiile lor, dar considerată de autorități primejdioasă pentru noul stat.

Artiștii inovatori și-au deschis însă propriile cafenele, precum faimoasa *Pod Pikadorem* (Sub Picador), care au devenit centre ale dezvoltării avangardei poloneze. Uneori, poliția pătrundea în forță în cafenea în urma denunțurilor anonime care priveau spectacolele ca pe ofense aduse moralei publice. Înainte de a se uni cu grupul futurist din Varșovia, futuriștii din Cracovia (Bruno Jasiński, Stanisław Młodożeniec și Tytus Czyżewski) și-au fondat propriul club în 1919, numit *Katarynka* [Flașnetă], al cărui țel era futurizarea vieții în vechiul oraș. În 1921, a fost înființat la Cracovia încă un club – *Galka Muszkatolowa* [Nucșoara]⁴.

Experimentele artistice futuriste îndreptate către o nouă civilizație și necruțătoare față de trecut au întâlnit așteptările pe care artiștii le aveau după 1918. De asemenea, atmosfera optimistă a acțiunilor acestora, deși zeflemitoare, păreau a fi un ecou al exaltării de la sfârșitul războiului.

Tinerii poeți puteau acum să strige de bucurie: nu erau numai noua generație a unei Polonii libere, ci și liberi de orice angajament politic. Poezia care a servit mult timp cauza patriotică a Poloniei putea în sfârșit să renunțe la aceste preocupări și să danseze spontan fără a trebui să-și găsească justificări⁵.

Acțiunile insolite ale futuriștilor puneau în lumină fervoarea vitală din spatele teoriei. Spre exemplu, într-o duminică însorită, Anatol Stern îl plimbă într-o roabă pe Alexander Wat gol pe străzile Varșoviei. Într-o altă zi, futuriștii împreună cu formiștii s-au adunat pentru un eveniment curios – opt persoane au tras un car prin orașul vechi al Varșoviei. În car se găsea un pian uriaș la care cineva așezat pe spatele unui alt participant cânta muzică futuristă. Ceilalți îl acompaniau cu vocea, în timp ce aruncau cu propriile publicații în dreapta și în stânga. Cu o altă ocazie, Stern s-a postat la intersecțiile aglomerate din centrul Varșoviei, și-a dus pistolul la tâmplă, a tras și a căzut la pământ. Când mulțimea s-a adunat curioasă în jurul său, el a țâșnit brusc și a început să-și recite propriile poezii și să facă reclamă jurnalelor futuriste⁶. Aceiași artiști au pus la cale și funeralii publice pentru Walt Whitman.

Futuriștii au publicat la Varșovia câteva reviste al căror țel era futurizarea tuturor aspectelor vieții sociale și culturale din Polonia. Prima dintre ele, cu numele de „Tak [Da]” datează din 1918 și era mai degrabă un mic pliant tipărit pe hârtie albastră⁷.

³ Zbigniew Jarosiński, *Wstęp w: Antologia polskiego futurizmu i nowej sztuki* [Introducere, în Antologia futurismului polonez și a artei noi], Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław, 1978. p. XXXVI.

⁴ *Ibid.* p. XXXVI–LXVII.

⁵ Czesław Miłosz, *Historia Literatury Polskiej* [Istoria literaturii poloneze], Wydawnictwo Znak, Cracovia, 1993, p. 443.

⁶ *Ibid.* p. LIX.

⁷ Grzegorz Gazda, *Futuryzm w Polsce* [Futurismul în Polonia], Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1974. p. 65.

Doi ani mai târziu apare almanahul „To są niebieskie pięty, które trzeba pomalować” [Tocuri înalte necesită pictură]⁸. De asemenea, o importantă publicație, „Gaggle. Primul almanah futurist polonez”, purtând subtitlul ambiguu *O revistă bilunară a primitiviștilor* este lansată tot în 1920. Aici a fost formulat un manifest privind poezia futuristă și au fost stabilite exigențele noii literaturi: „Cuvintele au greutate, sunet, culoare, design propriu și ocupă un loc în spațiu”⁹. În februarie 1921 „Gaggle” a fost confiscat de cenzură datorită poemelor presupus imorale pe care le conținea¹⁰.

„Jednodniówka Futurystów” [Revista futuriștilor] a fost publicată la Cracovia pe 10 iunie 1921¹¹. Era alcătuită dintr-o singură foaie tipărită față-verso și a fost vândută pe stradă la fel ca un ziar obișnuit. Se anunța drept „un număr special pentru întreaga Polonie” și conținea mai multe texte scrise fonetic¹². Programul poetic și cultural al futurismului a luat forma mai multor manifeste ce chemau la reformarea completă a instituțiilor existente: *Manifestul pentru imediata futurizare a artei*, *Manifestul poeziei futuriste*, *Manifestul privind critica de artă*, *Manifestul ortografiei futuriste*, toate semnate de poetul Bruno Jasiński.

Manifestul poeziei futuriste cerea o semnificație nouă a operei poetice care trebuie să țină seama spre inovația absolută, incluzând toate straturile limbajului și renunțând la sintaxă¹³. Manifestul consta din 12 declarații urmate de câte o explicație în care se intercalau sloganuri tipărite cu caractere diferite ce subliniază ideea principală. De exemplu: „Arta înseamnă crearea de lucruri noi” sau „Opera de artă este o esență” sau „Poezia trebuie să fie interesată de cotidian și de locul comun”¹⁴. Așadar, era o prezentare a dezideratelor futuriștilor care își atacau predecesorii, dar și contemporanii antifuturiști, pe care cu greu îi puteau clasifica. Din moment ce toate „-ismele” au fost deja inventate, spuneau futuriștii, oponenților nu le rămânea decât onanismul, căci erau incapabili să fertilizeze masele cu arta lor și se autoviolau paseist în ateliere melancolice. Prin contrast, înnoirea integrală era considerată o calitate indispensabilă: „Un artist care nu face lucruri noi și originale ci doar mestecă de sute de ori ceea ce a fost făcut înaintea lui, nu este artist și merită adus în fața curții de judecată”¹⁵.

Manifestul descrie în continuare ce înseamnă o compoziție futuristă, «completă, concretă, fizică și economică», reprezentând «energia maximă cu minimum de mijloace». Economia de mijloace era de altfel și o necesitate deoarece a tipări o carte era extrem de scump. Existau în plus și considerente de natură „temporală”: „Un om obișnuit are numai 15 minute pe zi pentru viața culturală. De aceea, arta trebuie să îi fie livrată în capsule special preparate, purificată de tot ceea ce nu este necesar, servită sintetic, de-a gata, căci arta nu fură timpul”¹⁶.

Pentru Jasiński, poezia futuristă nu era nici descriptivă, dar nici onomatopeică deoarece „folosirea onomatopeelor este o practică nesărată a neorealismului pseudo-fururist”. Frazele nu mai trebuie să fie „ciudățeni anti-poetice și compoziții accidentale încheiate de logica mic-burgheză”. Toate acestea urmau să fie înlocuite de configurații de cuvinte condensate, agresive, consistente, neîngrădite de regulile sintaxei, logicii sau gramaticii și

⁸ *Ibid.*

⁹ Apud Zbigniew Jasiński, *op.cit.*, p. XLI

¹⁰ Zbigniew Jasiński, *op.cit.*, p. XLI

¹¹ Revista poate fi consultată on-line la

<http://www.polona.pl/dlibra/doccontent?id=9861&from=&from=metadatasearch&dirids=1&lang=pl> (26. 10. 2009)

¹² Zbigniew Jasiński, *op.cit.*, p. LV.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ A se vedea Bruno Jasiński, *Manifest w Sprawie Poezji Futurystycznej* [Manifestul poeziei futuriste], în: „Jednodniówka Futurystów” [Revista futuriștilor] Cracovia, 10 iunie, 1921 (trad. în engleză *Manifesto concerning Futurist Poetry, in Between Worlds. A Sourcebook...*, p. 191–193).

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

călăuzite doar de propria necesitate interioară: „Poezia să nu mai fie tipărită, căci este o artă acustică și este apreciată numai prin rostire”¹⁷.

Manifestul susținea caracterul autonom al artei care nu trebuie să reflecte problematice psihologice, filosofice sau religioase, ci să fie autoreferențială. Astfel, este necesar să fie evitate legăturile cu viața personală a artistului, poezia neavând de-a face cu jurnalul intim. Renunțând în mod decisiv la trecut, Jasieński recomandă: „Străbunii noștri și-au deranjat contemporanii răbdători cu erotomanii suferinde și nostalgice. Experiența personală îi aparține artistului în exclusivitate. Este mai bine ca artistul să facă vânt emoțiilor și trăirilor și să se apuce de sport, sex și știință”¹⁸.

Ultimul punct al manifestului era un ecou înflăcărat al futurismului italian, Jasieński declarând dispariția „odată pentru totdeauna a patosului etern al operei de artă”¹⁹. Mai mult: „Valoarea necondiționată a unei opere de artă durează de la 24 de ore la o lună. Într-o țară ca a noastră unde totul se desfășoară cu încetinitorul, extindem această perioadă la un an. După expirare, toate cărțile nevândute să fie azvârlite afară din librării. Să se interzică ediția a doua și a treia”²⁰.

Cel mai scurt dintre manifeste, cel despre critica de artă, constituie un atac fățiș la adresa criticilor: „Polonia nu are critici care să o informeze corect despre cărțile și fenomenele noi”²¹. Deoarece publicul nu era cultivat îndeajuns pentru a se orienta fără cronici și recenzii, li se propune artiștilor să scrie ei înșiși despre propria lor artă. Ei ar fi singurii capabili să producă texte interesante chiar dacă, scriindu-și singuri recenziile, ar fi acuzați de lipsă de obiectivitate. Aceasta nu ar putea fi totuși comparabilă cu cea a criticii profesionale acuzate de Jasieński de corupție.

Din punct de vedere formal, *Manifestul ortografiei futuriste* era cel mai scandalos, ironizând și propunând abolirea mândriei naționale, legată și de identitatea limbii poloneze pentru care, în timpul ocupației, luptaseră generații de-a rândul. Scopul principal al acestei lungi analize cvasilingvistice a grupurilor de sunete din limba poloneză era simplificarea limbajului cu ajutorul abrevierilor și prin renunțarea la „ciudățeniile lingvistice”²². Prin introducerea scrierii fonetice în care cuvântului scris îi corespundea reprezentarea sa vorbită, limbajul ar fi devenit mai economic și mai sintetic. Asemenea ideii de a înlocui literele alfabetului cu unele noi, demersul futuriștilor susținea reforma limbii care să o purifice de balastul sunetelor inutile.

Conținutul acestor manifeste a trecut aproape neobservat de comentatori, care au fost preocupați mai mult de aspectul formal al publicației: scrierea inversată și sloganurile sacrilege și șocante care confirmă că futuriștii vor „să care din piețe și de pe străzi mumiile stafidite ale lui Mickiewicz și Słowacki”²³.

Cu toate acestea, futuriștii au continuat să publice și chiar în același an apare „Un cuțit în stomak”. *A doua revistă a futuriștilor*²⁴, al cărei titlu i-a alertat și indignat pe adversari²⁵. Ca și numărul anterior, avea forma unui poster mai mare și folosea scrierea fonetică. Compoziția tipografică a paginii era extrem de modernă, cultivând accidentalul și contrastul între diferite caractere și dimensiuni.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ Bruno Jasieński, *Manifest w Sprawie Krytyki Artystycznej* [Manifest privind critica de artă], în „Jednodniówka Futurystów”

²² Bruno Jasieński, *Manifest w Sprawie Ortografii Futurystycznej* [Manifestul ortografiei futuriste], în „Jednodniówka Futurystów”

²³ Apud Zbigniew Jarosiński, *op.cit.*, p. LV–LVI.

²⁴ Revista poate fi consultată on-line la <http://www.polona.pl/dlibra/doccontent?id=3831&from=&from=generalsearch&dirids=1&lang=pl> 26. 10. 2009)

²⁵ Zbigniew Jarosiński, *op.cit.*, p. LVI.

A apărut pentru prima oară la Cracovia, pe 15 noiembrie, și două săptămâni mai târziu, și la Varșovia²⁶. Fiecare număr purta pe copertă numele locului de apariție, sugerând astfel dezideratul unificării celor două facțiuni ale mișcării. Prima pagină a celei de-a doua ediții susținea că 30 000 de exemplare fuseseră deja epuizate în ultimele două săptămâni, prin urmare această republicare venea în întâmpinarea cititorilor. Pe aceeași pagină era descrisă succint starea artei poloneze, care cerea o intervenție futuristă urgentă: „Vaca adormită a artei poloneze înjunghiată în stomac cu cuțitul a început să mugească. Prin rana deschisă, lava futurismului a ieșit la lumină. Cetățeni, ajutați-ne să vă jupuim pielea uzată cea de toate zilele. Steagul roșu a fost pentru prea mult timp doar o batistă. Democrați, arborati steagurile cu înscrisurile prietenilor noștri elvețieni: Vrem să urinăm în toate culorile”²⁷.

Spre deosebire de prima revistă a futuriștilor, următoarea nu conținea manifeste, ci în primul rând poezie. Aici a fost publicat, de pildă, celebrul poem *Europa* de Alexander Stern, al cărui titlu era altfel tipărit încât să-i intersecteze strofele. S-ar putea spune că acest al doilea număr se voia o materializare a programului enunțat în prima etapă. Pe de-o parte, este folosită scrierea fonetică așa cum propunea *Manifestul ortografiei futuriste*, iar pe de alta, Stern, care îi discreditase pe critici, își scrie singur recenzia la ultimul său volum *Nieśmiertelny Tom Futuryz* [Cartea nemuritoare a futurismului]. Iată ce scrie despre sine însuși, apărându-și cartea ce tocmai fusese confiscată: „Stern este un poet ingenios care cu a sa *Carte nemuritoare a futurismului* a ajuns la nivelul cel mai înalt al literaturii europene”²⁸.

Și alte idei din manifeste își găsesc întrupare aici, precum folosirea extinsă a neologismelor în poemul *Namopanik Barwistanu* de Stanisław Młodożeniec, care deschidea către un limbaj irațional în care cuvintele erau sustrate înțelesului logic.

Atitudinea futuriștilor polonezi față de femeie și feminism diferă de cea a italienilor. În *Manifest pentru imediata futurizare a vieții*, Jasieński declară provocator: „Dintre toate lucrurile arhitecturale, plastice sau tehnice, nominalizăm femeia ca cea mai perfectă mașină reproducătoare”. Însă mai apoi se contrazice scriind: „Femeia este o forță inimaginabilă care nu a fost folosită datorită incredibilei sale influențe. Cerem egalitatea necondiționată a femeii în toate sferele vieții private și publice. Și mai ales, cerem egalitatea erotică și în familie”²⁹.

Aceste idei s-au materializat tot în cea de-a doua revistă, în poemul *Mięso Kobiet* [Carne de femeie] a cărui orientare „feministă” a scandalizat publicul. Criticii l-au acuzat pe Jasieński că e un adept al canibalismului, numindu-l pe el și pe ceilalți futuriști «apostoli ai perversiunii, indivizi ce urmăresc atragerea maselor în bacanalii demente»³⁰. În *Carne de femeie*, Jasieński juxtapune mai multe perspective asupra femeii, ironizând atitudinile patriarhale ale epocii:

Pszechodząc pszypadkowo pszez ćeńisty pasaż,
mimo palm kiwających śę, jak senny palec,
zobaczyłem kobietę, kturą rąbał masaż
i układał na ladze kawał po kawale.

Treciend accidental printrun pasaj umbrit
Deși palmieri tresărind ca un deget visător
Am văzut o femeie ciopîrțită de măcelar
Care a pus o teigheă lopată cu lopată.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Bruno Jasieński, „Nuż w Bżuhu. 2 Jednodńuwka Futurystuw” [Un Cuțit în stomac. A doua revistă a futuriștilor], Cracovia, Varșovia, 1921(trad. în engleză „A Nife in the Stomak: Futurist Speshal Ishew 2, in Between Worlds. A Sourcebook”..., p. 193–194).

²⁸ Anatol Stern, *Nieśmiertelny Tom Futuryz* [Cartea nemuritoare a futurismului], în *Nuż w Bżuhu...*

²⁹ Bruno Jasieński, *Do Narodu Polskiego...*

³⁰ *Gazeta Wieczorna* în Zbigniew Jarosiński, *op.cit.*, p. LVII.

Jak wiele cudnych sokuw ęało kobiet mieści,
Cuż wiesz o tym hoć zdżerasz sukne, jak firanki,
Don żuańe, co ęało swojej pańi pieścisz,
A któryś żadnej jeszcze nie pożarł kochanki.

Ce musturi minunate conține trupul femeilor,
Ce ști tu, tu carei sfîși rochia ca peo cortină,
Tu, Donjuan, care mîngîi trupul femeii tale
Dar care nu ții devorat nici o amantă.

Pożerajće kobiety z octem i na suho!

Pszestańće z nimi robić swoje nudne świństwa!
Kochankowie, noszący swe kohanki w brzuchu,
Nadchodzi wasza era **nowe maćczyństwo**

Mistuiți femei asezonate cu vinegret și servite nature!

Încetați cu poveștile plictisitoare și obscene!
Voi amanți care vă purtați ibovnicele în pîntece
Era **maternității voastre** a început³¹.

Asemenea tuturor textelor revistei, poezia era în mod voit ortografiată incorect, conform sistemului simplificat inventat de futuriști. Foarte inovativă era utilizarea limbajului colocvial, recuperat atât din punct de vedere lexical, cât și frazeologic și sintactic.

În plus, spre deosebire de prima revistă, absorbită în întregime de preocupări de natură literară, *Un cuțit în stomak* rezervă un loc și domeniului artistic. Pentru „a populariza” artele în rândul maselor, un scurt manifest intitulat *Pantaloni pictați* încurajează cetățenii „să se picteze pe ei înșiși, nevestele și copiii”. Expunerea operelor de artă în galerii ar trebui înlocuită cu „purtarea artei”, adică a hainelor pictate cu imagini futuriste. La un tratament similar ar putea fi supuse și clădirile: „Proprietari, acoperiți pereții casei voastre cu compoziții futuriste”³². Aceste propuneri corespundeau ideii futuriste de democratizare a artei, dar puneau în lumină și aspectul ei decorativ. Cu toate că, cel mai probabil, acesta era un efect preconizat de artiști, în ochii publicului acest tip de artă era situat mai degrabă în afara artei „elevate”. În consecință, dacă anumite motive se potriveau artelor decorative, ele erau de evitat în cazul picturii de șevalet.

Majoritatea criticilor a acuzat publicația de anarhie, bolșevism, ostilitate mascată și prostie, denumindu-i pe futuriști emisari ai lui Troțki³³. Comentariile condamnau asaltul ironic asupra limbii și artei poloneze și puneau în gardă cititorii cu privire la alterările ortografice. Sub presiunea cercurilor conservatoare, ministrul de interne a ordonat la Varșovia confiscarea revistei³⁴.

Publicațiile de acest gen au constituit totuși pentru futuriști cel mai adecvat mediu pentru futurizarea vieții, adică pentru a face cunoscută avangarda noii națiuni. De asemenea, ele au acompaniat intrarea într-o eră complet nouă, tranziția de la o țară supusă la un stat modern.

³¹ Bruno Jasiński, *Poezje zebrane* [Poezii alese], Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk, 2008, p. 225–228.

³² Anatol Stern, [Pantaloni pictați], în *Nuż w Bżuhu...*

³³ Wierzbński apud Zbigniew Jarosiński, *op. cit.*, p. LVII.

³⁴ A se vedea *ibid.*

Chiar dacă ideile futuriste au părut multora blasfemice și inacceptabile, chemare la distrugerea vechilor valori, ele au catalizat crearea unor noi ce corespundeau așteptărilor civilizației moderne.

Deși principiile declarate în paginile acestor reviste nu sunt radical diferite de cele din alte țări, motivațiile precum și formularea lor nu se aseamănă cu variantele din Italia, Rusia sau Anglia, deoarece contextul lor sociocultural era altul. Înnoirea tuturor sferelor vieții și îngroparea vechilor tradiții poartă o cu totul altă semnificație într-o țară abia întoarsă pe harta Europei.

(Traducere din engleză Irina Cărbăș)

Magazines of the Futurists: Attempts to Reshape National Identity in Poland in the 1920s

Summary

The rise and development of futurism in Poland was incited by the regaining of the country's independence in 1918. The new state would now propagate modernity and a strong belief in the future which manifested itself in the new art that was produced and the way it was publicized. The futurists' most notable magazines included "Jednodniowka Futurystow" [The Magazine of the Futurists] and "The Nife in a Stomach, the second Magazine of the Futurists", both of which were published in 1921 and consisted mostly of manifestoes and poetry. The major formal challenges the magazines were concerned with were breaking the rules of language and typography as well as defying artistic traditions and social conventions. The radical antitraditionalism found in all avant-garde movements, on the Polish ground had an additional meaning: it was associated with the expiration of those forms and ideas of art which constituted the times of foreign invasion. In these circumstances the newly established state became a spectacular forum for the development of new modes of art and inter-cultural exchange.

FUTURISMUL CA MODEL TEATRAL

ION CAZABAN

Printre primele întrebări pe care mi le-a pus Giovanni Lista, exegetul italian al futurismului, când ne-am cunoscut în 1997, la Paris, a fost aceea privitoare la primirea festivă, foarte amicală, făcută de avangardiștii români, fascistului Marinetti, când acesta a vizitat Bucureștiul, în 1930. N-aveam suficiente informații, așa că nu am putut să-i satisfac curiozitatea. Probabil, pentru avangardiștii noștri (nu pentru toți, unii s-au indignat), contase mai mult demersul futurist, datorat lui Marinetti, în arta modernă decât politica lui din acel moment. De altfel, în viața politică românească de atunci (apoi, mai puțin!), între opozații de diferite ideologii nu erau excluse contactele, nici deschiderile, dovedind nevoia unei înțelegeri reciproce, dincolo de controversă.

Trebuie spus de la început că, în condițiile orizontului cultural de la noi, dar și prin organizarea sa instituțională, teatrul românesc nu a primit influența futurismului, deși dezideratele sale programatice au circulat, preluate publicistic din manifestele apărute cu ani în urmă. Nu știm însă ca ele să fi avut consecințe practice în spectacolele vremii. Prezența, pe scena Naționalului din București, încă la începutul secolului, a unui tramvai („Obor – Gara de Nord”), a unui automobil împrumutat de la un garaj din capitală sau amplasarea unui teren de tenis, nu indicau efective afinități cu vizualul recomandat de futurism, ci doar o continuare în actualitate a reconstituirilor realiste sau naturaliste, uneori impregnate, totuși, de umorul necesar. Dar articolele scrise în favoarea unui futurism teatral trebuie menționate, chiar dacă fără urmări imediate, ele fiind un simptom al preocupărilor artistice din acea perioadă. Spectacole numeroase sunt, în schimb, influențate mai vizibil și mai durabil de expresionism, celălalt curent care a interesat pe creatorii și criticii noștri de teatru, alături de atracția avangardei pentru formele de spectacol activ, utilizând arena circului în locul obișnuitei scene și modificând, firește, jocul actorilor.

Odată cu articolul lui Marinetti, *Sensibilitatea futuristă*, revista „Contemporanul” (nr.44, 1923) difuzează, abia acum, un *Manifest tehnic al literaturii futuriste* din 1912. Tot ce enumeră Marinetti, descoperiri științifice și noutăți tehnice, caracteristice unei lumi într-o accelerată evoluție – o lume obsedată de viteză, reușind cu ajutorul avionului o „micșorare” a Terrei – nu-și vor afla corespondentul artistic adecvat și revendicat în repertoriul și montările scenelor noastre. Pentru sensibilitatea publicului de la noi – și acesta, parțial, distinct cultivat – dinamismul spectacolelor era de altă factură, conceput într-o vizualitate stilizată după model expresionist. Desigur, oricând banalitatea fusese sesizată și refuzată de cronicarii premierelor, dar nu în modul în care futurismul își declara oroarea de vetust și de sentimentalismul searbăd, afirmând riscul noutății în artă. Ideile preconizate de futuriști înainte de primul război mondial, ajungând cu întârziere la oamenii noștri de teatru, vor avea o minimă rezonanță, mai curând de ordin cultural. O dezbatere din presă pe tema „teatrului

de mâine” (1918–1919) nu va lua în seamă în niciun fel, pro sau contra, ceva dintr-un program futurist, cum ar fi fost, poate, nimerit.

Dar surprinzător futurist – surprinzător pentru autorul său – este manifestul 1924, semnat Alex. Cernat, pseudonimul poetului Ilarie Voronca, în revista „75HP” (număr unic). Manifestul menționează elogios „triumful cerebralității music-hall-ului, a acrobatismului elegant”. Artistul nu mai poate ignora epoca sa dominată de extraordinare descoperiri și perfecționări tehnice, nu poate întârzia eludând „Invenția Invenția Invenția!” Ar fi o limitare ciudată și o lipsă de clarviziune, atunci când i-a fost dat să trăiască „o eră de inteligență”. Metaforele redactării sunt, evident, de apartenență futuristă, apreciind „viteza de Inteligență cu 60 de etaje ascensor”. Manifestul nu omite teatrul, pe care-l vrea conștient de misiunea sa în societate, de amplă acțiune colectivă, plasat în însăși agitația metropolei. Pentru poetul ce respinge spectacolele mărunț intimiste, alternativa e clară: „Scena trebuie coborâtă în public sau în cabinetele de toaletă. Rupte toate cortinele, să ne lăsăm invadați de stradă, de cetăți, de noi”.

Asemănător lui Ilarie Voronca, Mihail Cosma (Claude Sernet, când se va stabili în Franța) proclamă, fără să fie urmat, pentru că și el omite utopic condițiile financiare și tehnice din teatrele noastre: „Vrem scena-bord de avion, ring de box, stadion de footing” – imagini ce vor să dea teatrului atmosfera sonoră și dinamică, aflată în spațiile animate de tensiunea disputelor sportive. După autor, potrivit este ca „interpretul să fie o rapidă marionetă de lemn și aluminiu” – amintindu-ne, desigur, de supramarioneta lui Gordon Craig, dar și de plastica în mișcare a spectacolului futurist. Articolul atacă nivelul, de obicei precar, de pregătire din teatrele noastre, unde se așteaptă schimbarea: în locul „regizorilor și mașiniștilor cretini și somnambuli – viguroși ingineri cu creierul electric” (*Accidente*, în „Punct”, nr.3, 1924). Problema unei scenotehnici moderne, perfect utilată și utilizată de specialiști perfecționați, era mai rar tratată în presă.

Tot Ilarie Voronca propune, încă de atunci, spectacolul interactiv, care impune altfel de interpreți când „mijlocul cel mai deplin de contact imediat cu publicul e, desigur, teatrul”. Jocul lor trebuie să fie intens provocator, anulând starea contemplativă preferată: „Actorul trebuie să spargă în rândul privitorilor ca o grenadă [...]. Glas, gest, țipăt trebuie să treacă de la un spectator la altul ca o minge de foot-ball”. E vorba de un teatru combatant, negând tradiția și eliminând criteriile existente: „De aceea teatrul, fotografie stupidă a vieții cotidiene și sterpe, nu și-ar mai avea loc [...]. Teatrul liberat de obsesia veacurilor ar vibra ca o spadă învârtită în aer”. Scopul concret urmărit determină metaforele futuriste: „E nevoie de artistul-fulger, artistul-dinamită, artistul-artist”, care va aduce un necesar șoc de lumină (*Constatări*, în „Punct”, nr.3, 1924).

Alt poet, Stephan Roll (Gh.Dinu), rămâne în aceeași sferă de metafore ale contactului șocant, cu același țel precis, observând însă că, deocamdată, „actorul – browning, actorul – locomotivă, nu poate fi produsul decrepit al conservatorului”. Situația nu mai poate fi întreținută: de la repertoriul și rolurile teatrului comercial la viața de toate zilele a actorului, client al bodegilor și cafenelelor. Pentru a nu mai fi interpretul monoton al pieselor de conversație, el trebuie să-și exerseze resursele fizice și expresivitatea corporală, asemenea acrobaților care își perfecționează atent tehnica: „Viziunea declamatorie și inertă a actorului de acum nu poate satisface teatrul contemporan. Actorul acrobat trebuie creat în Sporting-Club”. Epoca de transformări rapide pretinde „actorul dansator pe acțiune, lumină, decor” (*Actorul acrobat*, în „Integral”, nr.2, 1925). Fraza lui Roll ne interesează oricum, pentru că preconizează și la noi, în ambianța căutărilor teatrale europene, actorul complet într-un spectacol total. O exigență timpurie, greu de satisfăcut, cu excepția unor forme de spectacol – de varietăți, de circ sau music-hall – exemplare pentru futuriști.

De remarcat, majoritatea textelor nu vin din partea unor creatori de teatru, ci exprimă dezideratele scenice ale unor poeți, și încă a unora vag sau deloc futuriști în poemele lor.

Oarecum diferită se arată poziția regizorului Sandu Eliad, tentat în montările sale de jocul ludic, marionetizat. Acesta optează pentru spectacolul de „dynamo-fono-viziune”, în care mașinăriile scenei nu împiedică, din contră, sunt favorabile și stimulează arta actorului. Primează emoția de sorginte futuristă, corectată totuși, fiind înțeleasă acum prin „omul în fața volanului, înapoia helicei, [care] e infinit mai dramatic” decât dacă am privi „o aeronavă în zbor automat”. Componentele și-au schimbat ponderea, punând în relief valoarea umană a actului scenic: „Deasupra tuturor roților, pârghiilor, pistoanelor, arcurilor, un om sărind, agitând, vorbind, mânuind, biruind în ritm și ton – abia creează teatrul. De aceea, între mașină și om, în teatru întâi e omul” (*Supremația cui?* în „Contemporanul”, nr. 69, 1926).

În plină afirmare a suprarealismului, Benjamin Fondane va găsi prilejul să vorbească despre futurism, poate din spirit de frondă: „Arta futuristă este într-adevăr Europa, devenind conștientă de ea însăși, ca producătoare a unei noi lumi locuită de religia Progresului, morala Vitezei, politica Buneistărie materiale” (Probabil, astfel s-a motivat primirea deosebită făcută lui Marinetti de avangardiștii noștri în 1930. Ar fi fost un răspuns la întrebarea lui Giovanni Lista!) După Fondane, avem de-a face cu „adaptarea spontană la o nouă formă de cultură mecanică pe care n-o interesează să accepte moștenirea morbidă a intelectului, crizele sale de isterie, reducerile sale la absurd, datele sale ireconciliabile”. Aprecierea futurismului era determinată, într-o măsură, de rezervele lui Fondane la adresa suprarealismului autoritar al lui Breton. Fondane e gata să facă apropieri – explicabile – între curentele opozante, considerând cu îndreptățire că „există manifest futurist în dada, cum este, tot așa, în suprarealism”. Dar poetul *Priveliștilor* nu va trece cu vederea „superficialitatea futurismului care provine, poate, din faptul că respinge orice viață contemplativă, nu concepe decât mișcarea, în mișcare”. („Integral”, nr.12, 1927)

În metaforele și hiperbolele acelor articole din anii '20, importante rămân, pentru noi, astăzi: solicitarea, prin diferite procedee scenice, a dialogului cu publicul, trezirea acestui public din inerția comodă bine știută, reacția sa activă, obținută printr-o nouă relație spațială, cu o interpretare de altă factură. Peste două decenii, regizorul Ion Sava revine la aceleași deziderate esențiale, mereu neîmplinite, într-un *Pitic – manifest teatral* („Democrația”, nr.16, 1945), care inserează revendicările și preferințele lui Marinetti pentru teatrul de varietăți, tocmai pentru că „publicul nu rămâne static, ca un stupid gură cască, ci participă zgomotos la acțiune”. Adeziunea la teatrul de varietăți din manifestul futurist (1913) este îndelung motivată, fiind un teatru alimentat de „actualitate”, ținând pasul cu atracția cinematografului, apelând la „caricaturi puternice, abisuri de ridicol” de mare efect, la deriziune, desacralizare, prin bufonerie și parodie, dând, cu ajutorul actorilor, noi semnificații luminii și sunetelor, descoperind „prelungirile lor misterioase și neexplicabile, situate în partea cea mai neexplicată a sensibilității noastre”.

Astăzi, după ce Benjamin Fondane constatare odinioară prezența elementelor futuriste în dadaism și suprarealism, este rândul nostru să le regăsim în aspectul eteroclit și receptarea publică a spectacolului postmodern, ca împotrivire directă la teatrul pasiv, steril, neimplicat, inutil.

Futurism as Theatrical Model

Summary

Futurism had a significant impact over the manifestoes and the theoretical texts published by the Romanian avant-garde magazines during the interwar period. Although its reception did not transform the theater practices at the time, it remained however a landmark for a theater which was both imaginative and exciting dynamic and interactive.

DESPRE FUTURISM *AVANT LA LETTRE*

VLADIMIR PANĂ

Adevărata naștere a futurismului este, desigur, manifestul pe care îl evocăm astăzi. Totuși, primul manifest al futurismului poate fi considerat eseul compozitorului Feruccio Busoni, intitulat *Schiță a unei noi estetici a muzicii*. Voi interveni în discuția noastră cu câteva idei legate de futurismul în muzică:

1. Francesco Fratella redactează, în 1910, *Manifestul muzicienilor futuriști* și în 1911 un alt manifest, intitulat *Muzica futuristă*, iar în 1912, *Distruzione de la quadratura* [Distrugerea cadraturii], în care îl consideră drept un geniu sublim pe Wagner, îi acceptă pe Richard Strauss, Debussy, Musorgsky, Sibelius, dar neagă valoarea muzicii italiene de până atunci – în special a celei de operă: Puccini etc.
2. Figura notorie a futurismului muzical italian este Guido Luigi Russolo, ilustrat și ca artist plastic, ca pictor restaurează *Cina* lui Leonardo de la Santa Maria delle Grazie. Fiu de organist și ceasornicar al catedralei din Portogruaro, Russolo, împreună cu un tehnician al cărui nume îmi scapă, a inventat *Mașina de zgomot – Intonarumori* – un dispozitiv pentru producerea unui spectru larg de modulate, sunete asemănătoare cu cele produse de mașini; asemănătoare dar nu o pură reproducere. „Astăzi zgomotul triumfă și domnește suprem peste sensibilitățile oamenilor”, clamează el într-un discurs-manifest din 1913.

Pentru piesele compuse pentru *Intonarumori*, Russolo creează și o nouă grafie muzicală. În 1914, are loc la Milano primul concert efectuat cu *Intonarumori*. Nu a fost o rumoare, ci un imens scandal! În schimb, la Londra, s-a bucurat de reacții pozitive. Au urmat câteva concerte pentru *Intonarumori* și orchestră simfonică. Din păcate, niciun *Intonarumori* nu a supraviețuit celui de-al Doilea Război Mondial. (Era dotat cu o pâlnie uriașă – am văzut o fotografie.) Mașina de zgomot producea șase grupuri de zgomote: 1 – hohote, explozii; 2 – suierături, fluierături; 3 – șoapte, murmure, boscorodeală ș.a.m.d.

Prin tratatul *Arta zgomotelor* [Carte dei rumori], Russolo devine unul dintre primii teoreticieni ai muzicii electronice. Drept care, la Varese, se desfășoară acum un concurs internațional dotat cu premiul Luigi Russolo.

În afara lui Busoni, futurismul îi influențează pe Stravinski, Stockhausen, Edgar Varese și pe alții. Este foarte cunoscut *Baletul mecanic* al lui Georges Antheil care, inițial, trebuia să fie coloana sonoră a filmului omonim al lui Fernand Léger. Cel mai celebru exemplu este însă *Pacific 231* al lui Honegger, o adevărată locomotivă muzicală!

On Futurism avant la lettre

Summary

The first text which outlined ideas later associated with futurism was *Sketches for a New Musical Aesthetic* by Feruccio Busoni and it preceded Marinetti's 1909 manifesto. The paper brings into discussion several manifestoes concerning the futurist music and focuses on the contribution of the painter Luigi Russolo to the theory and practice of avant-garde music.

LIST OF AUTHORS

Dominika Buchowska is an Assistant Professor in British Culture at the Department of English at the University of Adam Mickiewicz in Poznań, Poland. She has completed her PhD on David Bomberg's painting and poetry (2006). Her general research interests centers around Anglo-American modernisms in art and literature, connections between painting and poetry including *ekphrasis*, as well as the avant-gardes in the Central-European states. She has written a number of articles on David Bomberg, Wyndham Lewis, Wallace Stevens, Polish Futurism and the formation of the London avant-garde at around 1914. Currently she is working on her habilitation comparing Polish and British modernist little magazines.

Irina Cărbăș is a researcher at the Institute for Art History and an assistant professor at the National University of Arts in Bucharest. Her research focuses on the historical avant-garde in art and literature, avant-garde magazines, the relationship between art/artist and politics. She published several articles on Romanian modern and contemporary art. She is currently preparing her PhD thesis on the reception of constructivism in Romania.

Jean (Ion) Cazaban is a theater historian and critic. His research interests covers a large number of theater movements and issues connected to directing and theater setting. He published books on I.L. Caragiale (*Caragiale și interpreții săi*, 1985), Crin Teodorescu (2001), Paul Bortnovski (2003), and more recently on Dan Jitianu (*Dan Jitianu și bucuria comunicării*, 2008). He also edited an anthology of surrealist theater in Romania (*Texte teatrale suprarealiste*, 2005).

Paul Cernat is a lecturer at the Department for Romanian Literature, University of Bucharest. He collaborates as a literary critic to several publications and he is chief-editor of the cultural magazine "Cuvântul". He is the author of *Contimporanul. Istoria unei reviste de avangardă*, Bucharest, 2007; *Avangarda românească și complexul periferiei. Primul "val"*, Bucharest, 2007; *Modernismul retro în romanul interbelic*, Bucharest, 2009 and the co-author (with Ion Manolescu, Angelo Mitchievici și Ioan Stanomir) of a series of volumes dealing with the communist imagery and its propagandistic strategies. He has been awarded with the Prize of the Romanian Writers' Union in 2008.

Irina Genova is an associated professor of art history at the New Bulgarian University in Sofia. She is also working as a research fellow at the Institute for Art of the Bulgarian Academy. She published among others *Modernisms and Modernity – (Im)Possibility for Historicizing* (in English and Bulgarian, 2004) and *Tempus fugit: on Contemporary Art and Visual Image* (in English and Bulgarian, 2004).

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., Seria ARTĂ PLASTICĂ (Număr special), P. 79–80, BUCUREȘTI, 2010

Angelo Mitchievici is the head of the Ideology and Culture Department at the Institute for the Investigation of Communist Crimes and the Memory of the Romanian Exiles. He is also associate professor at the Department of Literature and Philosophy of the Ovidius University (Constanța). He is co-author with Ion Manolescu, Paul Cernat, Ioan Stanomir of *În căutarea comunismului pierdut*, Paralela 45 Publishing House, 2001, *O lume dispărută. Patru istorii personale urmate de un dialog cu H.R. Patapievici*, Polirom Publishing House, 2004, *Explorări în comunismul românesc*, vol. I (2004), II (2005), III (2008), Polirom Publishing House, and the author of *Mateiu I. Caragiale – Fizionomii decadente*, Cultural Romanian Institute (CRI) Publishing House, 2007.

Vladimir Pană is an art collector and the son of Sașa Pană, a key-figure of the Romanian avant-garde and founder of the little magazine “unu” (1928–1932). He participated in many conferences dedicated to the Romanian avant-garde and co-edited a number of books among which *Mișcarea de la unu* in 2009.

Cristian-Robert Velescu, professor of art history at the National University of Art in Bucharest is the author of many articles and books dedicated to the Romanian and European modernism and avant-garde: *Brâncuși inițiatul*, Bucharest, 1994; *Brâncuși alchimist*, Bucharest, 1996; *Concepte ale poeziei lui Constantin Brâncuși*, Bucharest, 1999; *Ion Țuculescu* (exhibition catalogue), Bucharest, National Museum of Art / Museum for Art Collections, 1999; *Formă și semnificație în arta românească modernă – exemplul lui Brâncuși*, Bucharest, 2002; *Brâncuși inedit – însemnări și corespondență românească* (co-editor with Doina Lemny) Bucharest, 2004; *Victor Brauner d’après Duchamp sau drumul pictorului către un supraréalism „bine temperat”*, Bucharest, 2007. He also published in several important art publications: *Le portrait ou l’anti-mimétisme chez Brancusi*, *Les carnets de l’Atelier Brancusi, la série et l’oeuvre unique – Le portrait?*, Paris, Centre Pompidou, 2002; *Contemporanul 1924 – Brancusi, Klee, Brauner et l’interférence de leurs poétiques*, *Ligeia* (Paris), 2005; *Autour de deux toiles de Victor Brauner : Tête et deux boxeurs et Passivité courtoise – approche iconographique*, *Études transversales – Mélanges en l’honneur de Pierre Vaisse*, Presses Universitaires de Lyon, 2005.

Gheorghe Vida is researcher and deputy director of the Institute for Art History in Bucharest. He holds membership in many scientific associations and he presides the department for art criticism of the Romanian Artists’ Union. His research interests gather the art of the XIXth century in Transilvania, the avant-garde, art collecting, and contemporary art. His main recent publications are: *Nagybányától Zürichig: Johann von Tschanner*, Budapest, 2009; *Mattis Teutsch și avangarda românească*, în *Culorile Avangardei. Artă în România. 1910–1950*, Bucharest, 2007; *Nina Arbore*, Chișinău, 2005; *Géza Kádár* (co-author with Jenő Murádin), Nyiregyháza, 2005,

Ioana Vlasiu is senior researcher and head of the Modern and Contemporary Art Department at the Institute for Art History „G. Oprescu” in Bucharest. She is also a member of the scientific board of *Revue Roumaine d’Histoire de l’Art* and the local editor for *RIHA Journal Online*. She published numerous articles, studies, books on modern and contemporary Romanian art among which: *Anii ’20, tradiția și pictura românească*, Bucharest, 2000 and *Milița Petrașcu*, Chișinău, 2004. She collaborated to dictionaries and other survey publications and to several large exhibitions focusing on the modernism and avant-garde in Romania. She has been one of the main conference organizers at the Institute for Art History for many years and has founded The Center for the Study of the Constantin Brancusi’s Work in 2009.

